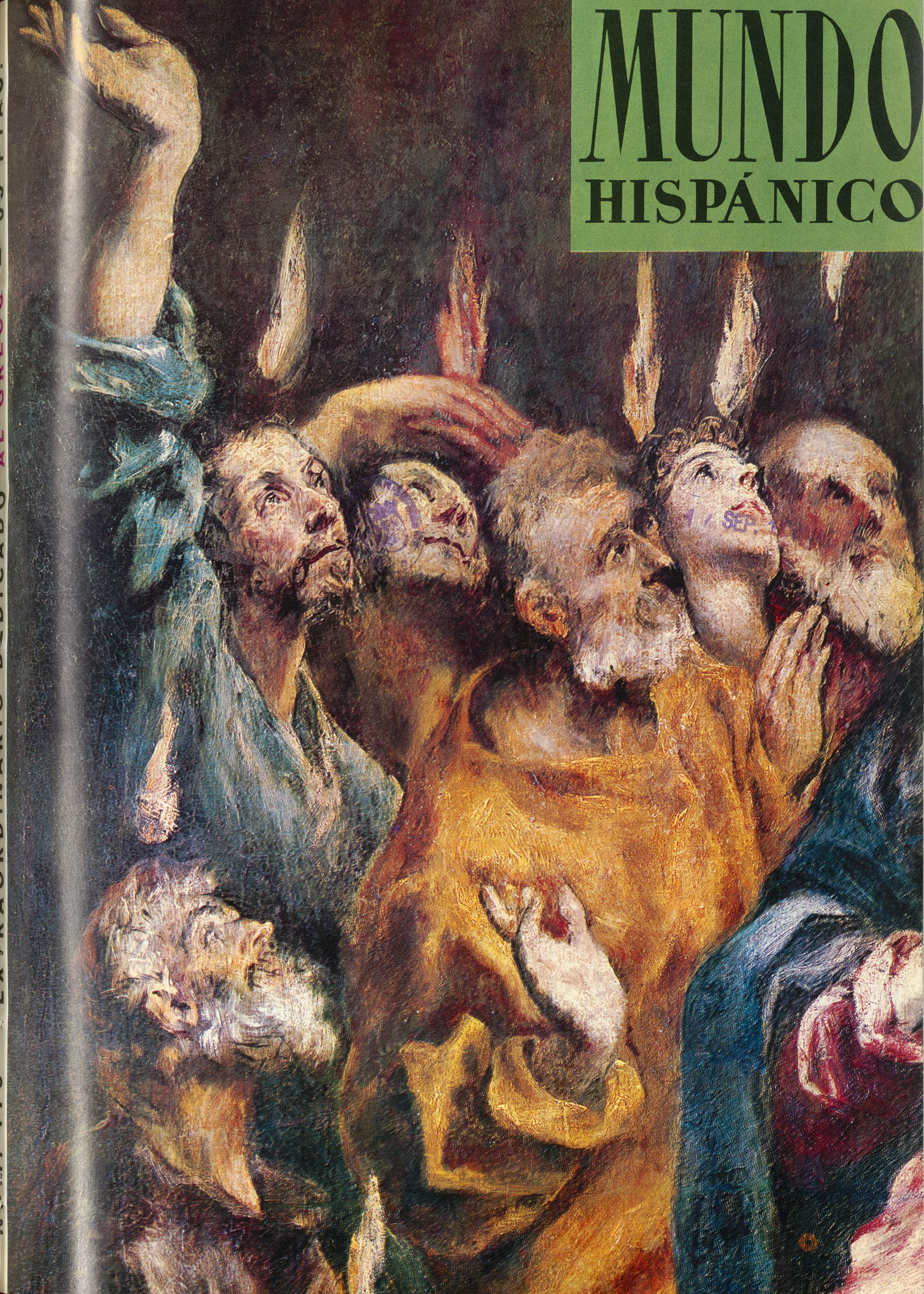

MUNDO
HISPÁNICO
EXTRAORDINARIO DEDICADO AL GRECO



MUNDO HISPANICO

Director: FRANCISCO LEAL INSUA
Subdirector: JOSE GARCIA NIETO

173
agosto
1962

extraordinario dedicado al Greco





sumario

(Colaboración gráfica de Ruiz Vernacci, Mas, Rodríguez, Manso y Archivo.)

NOTA.—En números anteriores de nuestra revista hemos ofrecido a los lectores de MUNDO HISPÁNICO reproducciones a todo color y en gran formato de los cuadros fundamentales del Greco: *El entierro del Conde de Orgaz. El Expolio, El martirio de San Mauricio* y algún otro, razón por la que en este número hemos destinado las páginas de color a otros cuadros de interés.

DIRECCION, REDACCION Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria
Madrid (3)

TELEFONOS

Dirección 244 02 48
Redacción 244 06 00
Administración 243 92 79

DIRECCION POSTAL
PARA TODOS LOS SERVICIOS

Apartado de Correos 245 - MADRID

EMPRESA DISTRIBUIDORA

Ediciones Iberoamericanas (E. I. S. A.), Oñate, 11
Madrid (20)

IMPRESO: COLOR, FABRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE;

HUECOGRABADO, H. FOURNIER (VITORIA)

ENTERED AS SECOND CLASS MATTER AT THE POST OFFICE AT NEW YORK, MONTHLY: 1962 NUMBER 173, ROIG, NEW YORK «MUNDO HISPANICO», SPANISH BOOKS, 576, 6th Ave. N. Y. C.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

ESPAÑA.—Semestre: 85 pesetas. Año: 160 pesetas. Dos años: 270 pesetas. Tres años: 400 pesetas.

AMÉRICA.—Año: 5 dólares U. S. A. Dos años: 8,50 dólares U. S. A. Tres años: 12 dólares U. S. A.

ESTADOS UNIDOS Y PUERTO RICO.—Año: 6,50 dólares U. S. A. Dos años: 11,50 dólares U. S. A. Tres años: 16,50 dólares U. S. A.

EUROPA Y OTROS PAÍSES.—Año: certificado, 330 pesetas; sin certificar, 270 pesetas. Dos años: certificado, 595 pesetas; sin certificar, 475 pesetas. Tres años: certificado, 865 pesetas; sin certificar, 685 pesetas.

En los precios anteriormente indicados están incluidos los gastos de envío por correo ordinario.

Depósito legal: M. 1.034 - 1958



Autorretrato. METROPOLITAN MUSEUM. NUEVA YORK

SONETO AL SEPULCRO DEL GRECO

Ésta, en forma elegante, oh peregrino,
de pórfido luciente dura llave
el pincel niega al mundo más suave
que dio espíritu a leño, vida a lino.

Su nombre, aún de mayor aliento dino,
que en los clarines de la fama cabe,
el campo ilustra de ese mármol grave:
venéralo y prosigue tu camino.

Yace el Griego. Heredó naturaleza
arte, y el arte estudio, Iris colores,
Febo luces, si no sombras Morfeo.

Tanta urna, a pesar de su dureza,
lágrimas beba y cuantos suda olores,
corteza funeral de árbol sabeo.

G O N G O R A

EUGENIO MONTES
(De la Real Academia Española)

CRETA le dio la vida

A la memoria de Nikos Kazantzaki, cretense



¡Al fin! Al fin, en 1946, tras la primer guerra atómica, pude abordar Creta, peregrinación con la que, amarrado al duro banco de don Emeterio, a estribor del caserón de San Bernardo, tanto había soñado en mis mocedades, remadoras de aoristos.

Desembarqué como Teseo, en Herakleion, vulgo Candía, y preguntando por indígenas de tal fuste que ya en el propio puerto me dieron razón:

—¿Dónde está Zeus? ¿Dónde Dionisios? ¿Dónde el rey Minos? ¿Dónde el Greco?

—Al Minotauro lo puedes ver en seguida. El Laberinto está en Cnosos, y Cnosos en 3.500 años no se movió, aunque se haya hundido. Un paseo por la fresca, y a los siete Km. te hallas en la cuna minoica. Para alcanzar la de Zeus, sudarás más. Seis horas a lomo de mulo por los vericuetos del monte Ida. ¿Demandas por Dionisios? Verás sus viñas natales cuando vayas a la casa natal del Greco, a Fódele.

Atrás queda la capital, con su blancura de palomar, como los pueblos de Andalucía. Cal y canto, tal vez de las familias mozárabes que Alhaquem I arrojó de Córdoba cuando el motín arrabalero. Familias que se fueron en bandadas a Alejandría y de allí cayeron sobre esta isla, a comienzos del siglo IX.

Parto hacia el pueblo del Greco. En el flanco de la sierra, de tan rojo, el camino sangra, cual una herida. Sangra, a par de los pámpanos del dios trágico, del beodo de las ménades furiosas, a quien todos temían, menos Platón, que, casi compadeciéndolo, le llama a Dionisios «infantito tierno, niño dulce». Y se lo llama en su testamento hierático, en las «Leyes», que, por cierto, está situado en estos propios parajes, pues es un diálogo cretense.

En contraste con la dionisiaca opulencia de racimos, al otro lado de la carretera todo es pelado, huesudo, espectral. Las vertientes opuestas afirman su tajante contradicción, hasta que, a las tres leguas de andadura, deciden reconciliarse. Acaban uniéndose amorosamente en la punta del Stromboulas, altísima cumbre que corona una ermita. Ermita levantada precisamente por los Theotocópouli. Imagen simbólica, pues en el más afilado de esta estirpe también las laderas opuestas confluyen, y, al confluir, se transcienden. ¿No culmina en el Greco la máxima tensión de la cultura: la tensión entre Oriente y Occidente? Por eso es acósmico, que es la manera monoteísta, cristiana, de concebir lo divino. Dios, coincidencia de contrarios, definió el Cusano con entrevisión sublime.

Colgado de un barranco, el pueblo del sublimante pintor: Fódele. Colgado de un barranco, no diré que como un acróbata sobre el vacío. Diré, mejor, como un ángel sobre la muerte y la vida. Pienso que el Greco sólo podía nacer aquí y así. Sólo podía venir al mundo en un pueblo que está en milagroso equilibrio encima de lo abisal; en un pueblo que no podría menos de caerse si el Todopoderoso no lo tuviese de su mano, sosteniéndolo en vilo desde el cielo, por el humo que sale de los tejados.

El Greco sólo podía nacer aquí y así, en planeado vuelo, aterrizando para, al rozar el suelo con la punta de los pies, subir acielando.

Pueblo de azebuches gigantes, que abrazan las paredes como Niobe a sus hijos. Follaje, acequias, arroyos bajo puentes de madera.

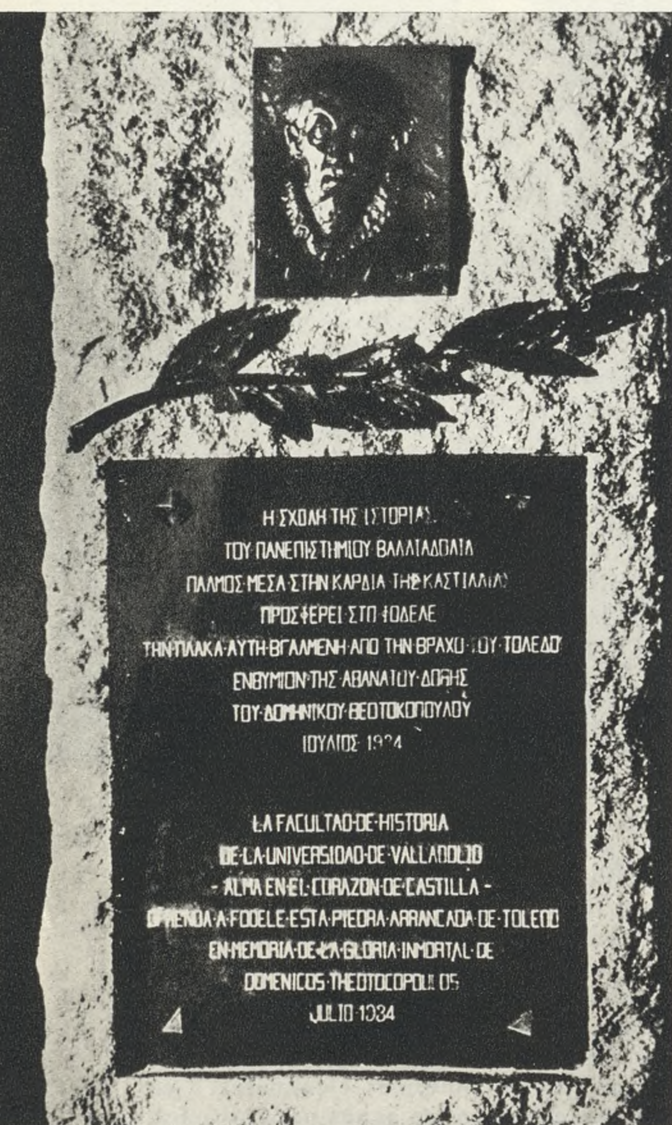
Me encuentro la aldea en plena fiesta mayor. Es día de San Pantaleimon. Cuchillos rabadanes descuartizan cabritos que en ortodoxa hoguera asarán para gula de popes. Un viejo de calzones maragatos apoya el violín en las juntas pantorrillas. Repica el castaño con sus erizos de oro. Mozos de altas polainas y chaleco prieto convidan a mozas que son como la *Dama del armiño* en múltiples ejemplares y en rústica. ¿Brincan las aguas parleras para, con su vivacidad, darle envidia a la lenta, ritual *sardana* del coro campesino? Quizás, ante esa inspiración emuladora, comienza el coro a aligerar el ritmo, que se va haciendo ágil no; frenético, vertiginoso, de modo que los bailarines fingen penetrarse, fundirse unos en otros, confundirse, en giros incandescentes, como encendidos tizones. ¡Ah, Dionisios! ¡Haciendo de las tuyas para que yo recuerde algo que siempre olvidamos! Sí; olvidamos siempre esa vecindad de cunas, ese vínculo de paisanaje entre el Greco y el dios de las vendimias. Parecen dos polos, ¿verdad? Y, sin embargo, Dionisios es místico porque es vitalista y porque quiere unidad sin distinción; y el Greco es dionisíaco porque derrite las

formas a la lumbre de su calor sagrado, al fuego de su exaltación. «Allá se quema las alas, ya no puede subir más.»

Señoreando el pueblo, a distancia noble del caserío, las ruinas de una casa señorial. Los campesinos le llaman *El Archonticon*, o lugar de los arcontes, de los señores. Esta es, según unánime tradición de estos pagos, la solariega mansión de los Theotocópulis, familia patricia bizantina, con timbre propio de heráldica señal, pues un sello trecentista del Museo ateniense proclama pertenecer a la *estirpe Theotopos*.

Constituían un linaje prócer de la propia Bizancio, que, cuando la sangrienta Media Luna vino a guadañar el Imperio Antiguo, prefirió emigrar a quedarse a los pies del Sultán; correr los vientos del Egeo para no ver el Bósforo con turbante; Santa Sofía, humillada. Se despidieron de su patria a la caída de Constantinopla, uno de los días más tristes de la Historia humana.

Una rama de esa desgajada familia arraigó en el jardín de Alcínoo, digo en Corfú, país de los feacios. Otra, prende en



Estela conmemorativa del Greco ofrecida a Fódele por la Universidad de Valladolid, en 1934

esta homérica «isla de las cien polis», conservando siempre muy alto porte, pues un documento veneciano menciona a los Theotocópulis como gente de pro con grandes propiedades en Candía, nombre que entonces designaba a toda Creta.

Vecina a la casa señorial de Fódele, y dependiendo de esa familia, una capilla, con gran atrio, y, en tiempos, gran panteón, donde en un féretro se encontraron restos de terciopelo suntuario y una espada de gentilhombre.

Probablemente, en esta capilla patrimonial, aristocrática, gentilicia sacaron de pila a Domenico un día de 1541. La fecha no es dudosa, ya que se infiere de sus propias declaraciones cuando el pleito de Illescas, dado que entonces, 1606, se confiesa de «hedad de sesenta y cinco años». Pero tampoco me disgusta imaginármelo recibiendo el crisma en la iglesia de Fódele, construida para el pueblo fiel en el siglo XIV, dentro de otra más antigua. Tiene su ábside, su cúpula, sus pilares y sus huellas de pinturas, en una de las cuales medio se adivina un rostro adolescente de estilo copto, o sea tipo Fayum. En cualquier caso, en la iglesia patrimonial o en la parroquial, el Greco fue bautizado en esta pastoril, mitológica y teológica comarca; pero aun si un acta firmada por cinco obispos demostrase que lo habían cristianizado en otra parte, sería igualmente de aquí, porque uno es de donde son los suyos, de la tierra de los antepasados.

Da pena decirle adiós a esta Plaza Mayor tan campesina, tan en forma de corazón, tan entrañable; despedirse de estos algarrobos ternísimos; darle la última mirada a ese cenobio que por gravitación del cuerpo se despeña en un desgarramiento de susto, y por fuerza de alma se engarabita. ¿Por fuerza? Por memoria, pues quizás el concepto occidental de energía le sea extraño. Por memoria; que su reminiscente sustancia no le deja olvidar el alto origen. Cenobio de San Pantaleimon, donde el afanoso investigador Kyru supone que el Domenicos juvenil aprendiese su gran ciencia teológica y humanística. Gran ciencia espiritual, que lo encumbra mentalmente sobre los pintores del Renacimiento vespertino, como a Leonardo su gran ciencia natural lo encumbró sobre los del Renacimiento en su mediodía. Gran saber, que le da tal eminencia por encima de los demás artistas del manierismo, aunque algunos no eran sólo artesanos; y por encima de los de hoy, que ni artesanos son.

El Greco poseía en sus anaqueles toledanos 27 volúmenes en su ilustre lengua natal: los epos homéricos y las tragedias eurípideas; un Xenofonte (pero éste se lo había regalado Covarrubias); las prédicas de Crisóstomo; las Homilías de Basilio... Pero *su libro de cabecera*, que repasaba en dos diferentes ediciones, no era ninguno de éstos, sino el de las criaturas perfectas, digo de los coros angélicos, o, si queréis, de la *Celeste Hierarquía*, que el medievo le atribuyó al primer ateniense convertido por San Pablo, y los manuales, con expresión torpe e injuriosa, llaman el Pseudo-Dionisio. Parece haber sido escrito hacia el siglo V por un estudioso de Proclo, con tendencia monofisita. Sea de cuando fuere y de quien fuere: para el Greco y para mí, la más reveladora maravilla de la ciencia teológica cristiana.

Ahí aprendió a subir, uno a uno (aunque en su impaciencia querría subirlos, y alguna vez los subió, cuatro a cuatro), los escalones del Empíreo; ahí a distinguir por el toque de rubio en las alas, por el rosado de cisne o el matiz de la nieve, dominaciones de tronos, y serafines de querubes. Sus ángeles son infaliblemente areopagíticos, como sus seres terrestres son luces penumbrosas, chispas con más o menos de ceniza. Luces emanadas de la divinidad plotiniana, a donde siempre se vuelve, y ensombrecidas según la distancia a que estén del retorno a lo eterno. Divinidad plotiniana: fuente luminosa que a sí misma se esclarece y a sí misma se bebe, por lo que nosotros, las criaturas, sólo podemos ser sed. Sed, y quizás gotas salidas fuera de la taza; rocío de praderas uránicas caído tan abajo que, en el transcurso de la caída por *un aire sin aire*, nos hemos resecado en motas de polvo. Pero felizmente hay arco-iris; y hay tempestades, rayos, descargas súbitas de luz suplementaria y gratuita, de luz que, por tan vívida, acaso mata, pero siempre señala el camino de vuelta.

Soma, sema. El cuerpo, tumba, dicen las Enéadas. O el cuerpo, cárcel; y el mundo, caverna, según la imperecedera imagen de Platón. Platónicamente concebía la vida aquel a quien en su taller toledano Pacheco le oyó opinar contra Aristóteles. El mundo, caverna. Desde ella los prisioneros, de cuerpos amontonados y encadenados, proyectan fuera sus sombras, que cuando la tempestad retumba y relampaguea, resultan oscuridad ardiente, penumbras encendidas. Pues bien: eso pinta el neoplatónico Domenicos: nuestros cuerpos apretujándose en la caverna del sentido; nuestras sombras, proyectadas fuera de la gruta cósmica. Sombras que se incendian y arrebatan cuando, enfurecido por no sabemos qué, Dios, de súbito, da en parpadear, y echa chispas. Como ahora.

En el cielo de Fódele frunce el Todopoderoso el ceño, y su colérica dinamita, luminosa y terrible, hace estallar nubes como peñas. En su misterio feroz apedrea el Altísimo tejados, rebaños, oteros, culpables de un pecado, que el día del Juicio Final nos explicará con un puntero. Ni una gota. Ni una gota de lluvia misericorde y tierna. Sólo pedernal y lumbre. Tiemblan los olivos. Se amedrenta el monte. Azufrados por el rayo, mis ojos ven en aquellos que se aplastan contra la puerta de la Iglesia, el renegrido, fosco *Expolio*; en los que se acogen a la balconada municipal, *San Mauricio y la legión tebana*.

Pero en este instante —¿estaré alucinado?— me parece que, además de relampaguear de arriba abajo, también relampaguea de abajo arriba, como en el arte de Theotocópoulos, donde todos los seres tienen traza meteórica, un sorprendido, verdoso, amarillento zig-zag de rayos parados, petrificados.

* * *

Creta equidista de las tres partes del mundo antiguo. Eso constituye su singularidad. Ningún otro lugar del planeta ha recibido del Creador tal privilegio: hallarse a igual distancia de África y Asia que de Europa. Por eso, participa de la civilización egipcia: en cierto modo es la punta de la pirámide faraónica. Yo veo en el thasalócrata de Cnosos «el viejo del mar» de las leyendas del Nilo. Participa de la civilización semítica. Y, en fin, es el centro de la arcaica civilización mediterránea, pues por la Egeida lo minoico toca en Micenas y hasta alcanza al Tartesos monárquico, crotaleante, tauromaco y delgadito de cintura. *El Greco nace*, pues, *en la máxima encrucijada cultural del universo.* Tiene de egipcio el misterio. (Los cuerpos que pinta son jeroglíficos; y coptos me parecen sus rostros, con Fayum en los ojos.) Tiene de semita la inquietud, ese desasosiego que no le deja estarse tranquilo aquí abajo, en la tierra; estarse en paz y dejarnos en paz. Tiene de egeido sus dotes eidéticas y



El Monte Sinai. BUDAPEST

estéticas, sus capacidades intelectuales y artísticas. Aquéllas, no se las podía dar Egipto, pues no fue intelectual; y éstas, no se las podían dar los semitas.

En su flujo y reflujo, el Mediterráneo va del misticismo al clasicismo; del clasicismo al misticismo. Por ser Domenicos de la cretense rosa de los vientos, los extremos lo pasan, repasan y traspasan, y no encuentro erróneo el que Crisanto Lasterra haya hablado, como habló —y con belleza—, de su clasicismo. Para mí lo clásico implica definición, que eso supone referir las cosas a la línea del horizonte; y distinción, que supone un ver poliédrico, unos ojos que, al mirar, recortan, tallan, biselan, esculpen. Los ojos de Theotocópoulos no definen, no biselan, no esculpen: parpadean en la noche oscura del alma, columbrando la mística Pentecostés. Pero aunque de clasicismo apenas tenga un punto, no por ello deja en ningún caso de ser siempre «el Greco», porque el contrapunto místico pertenece a la misma armonía helénica que el punto clásico. La Egeida es un mundo y tanto pertenece al mundo el contrapolo como el polo. Griego que no recuerda a Fidias, pero sí a los alargados dípticos consulares de marfil, y a los mosaicos y pinturas de Bizancio. Pintura bizantina que habrá aprendido en el convento candiota de Santa Catalina y por el manual de Furna, ese texto del Monte Athos algunas de cuyas recetas de taller jamás olvidó, como esa de «toques claros, acercan; oscuros, distancian»; o aquélla de «cuatro colores, para los retratos». Contad los del retrato de su hijo Jorge Manuel: blanco, negro, rojo y ocre.

El convento candiota de Santa Catalina era hijuela del sinaítico del mismo nombre, que Domenicos pintó en el políptico de Módena, y en la lunar, alucinante montaña del cuadro, hoy —digo ayer— en la colección del Barón Hatvany, de Budapest, procedente de la casa romana de Fulvio Orsini, que fue donde los toledanos Chacón y Luis Castilla animaron al Greco a venir a España.

Un palacio a lo Gran Canal y una fontana con alados leones cantan en Herakleion los siglos en que Creta perteneció al Estado Véneto. Durante esos siglos los pintores cretenses pretenden conjugar lo bizantino y lo italiano: síntesis que esforzadamente se intenta en el taller de la iglesia de San Giorgio dei Greci en la ciudad adriática. Allí encuentra Theotocópoulos al Tiziano, pero allí no encuentra, ni podía encontrar, su estilo personalísimo, su genio, porque el gran hallazgo de la pintura veneciana es la perspectiva airosa —que Velázquez llevará a la perspectiva aérea—, la espaciosidad sinfónica, y el Greco no tiene perspectiva, no tiene espacio. Desde un lugar inespacial, sin donde ni aire, desde un lugar ahogado, irrespirable, angustioso, sus personajes suben, jadeando, a la luz increada, incorpórea, de Dios. En la tizianesca «Asunta» de Santa María dei Frari dos cartelas portadas por ángeles nos convidan a pecados veniales, gritándonos: ¡Gozad! ¡Bebed! El amigo del Aretino pinta los rubios racimos de la carne; Domenicos, almas descarnadas. No; no podía encontrarse el espiritual Greco en la sensual maestría del taller de «Ai Biri»; sólo podía encontrarse a sí mismo en la Jerusalén oretana, en el ardor de España en su más ardoroso estío místico.

Un tanto bizantino queda siempre. Basta su ausencia de volumen, su calidad fantasmal a mostrarlo. Bizantino, aunque, con voluntad de Trento, como Pepe Camón precisa. Firma con su nombre en griego y proclamando, no sin orgullo, su insularidad: «cres», cretense. Más aún: su bizantinismo se le acentúa en las últimas obras. Haz de tu vivir un círculo, aconsejaban los pitagóricos de Crotona. «Haz de tu vivir un círculo y serás inmortal.» El Greco se hizo bizantinamente inmortal en la sedienta orilla del Tajo, donde, a su túmulo, Paravicino esculpió en ardiente mármol:

Creta le dio la vida y los pinceles.
Toledo, mejor patria, donde empieza
a lograr, con la muerte, eternidades.

E. M.



LA PINTURA DEL GRECO EN LA HISTORIA DE LA CULTURA

Por JOSE MIGUEL RUIZ MORALES
(Director general de Relaciones Culturales)



Hace medio siglo, coincidiendo casi con el redescubrimiento del Greco, se puso en circulación la teoría spengleriana en torno a los ciclos de la cultura. El Greco, siempre partícipe de la naturaleza de la llama, habría sido —si aplicamos ese esquema de interpretación— como la ignición provocada por el choque de las tres actitudes básicas ante el mundo: la cultura fáustica, la cultura apolínea y la cultura mágica, es decir, la que tiende, como el doctor Fausto, hacia las imposibles metas del espacio puro; la que, por el contrario, busca en el equilibrio de las formas la ponderación a escala humana del cuerpo singular, presente y sensible; y la cultura oriental, que trata de armonizar a ambas.

Procede señalar ante todo, respecto a este artista de excepción, un hecho que resulta fundamental, no tanto para su biografía externa como para comprender su significado en la historia de la cultura. Y es su expatriación, así como su voluntaria radicación en España.

Nacido en la isla de Creta, sede de la más antigua manifestación cultural en el Mediterráneo europeo y zona de contacto entre tres Continentes, educado en su niñez dentro de las formas bizantinas —un siglo después de la pérdida de Constantinopla, los monjes candiotas seguían pintando iconos como actualmente en el Monte Athos—, este hombre marcha primero a Venecia, capital del mundo político y artístico de que dependía a la sazon el Mediterráneo oriental no dominado por los turcos. Y allí se convierte en discípulo de los grandes pintores de la Ciudad de las Lagunas, atraído por la potente gama cromática veneciana: Tintoreto en particular.

Mas, eterno inquieto, en pos siempre de ideales o de focos universales, pasa a Roma. Y Roma decepciona al Greco. ¿Acaso por el poso resentido del griego antiguo que le sale a la superficie despreciando a la que antaño pudo ser su conquistadora, pero jamás logró convertirse en su superadora? El caso es que en aquel mundo romano, donde reinaban dictatorialmente los cánones pictóricos recibidos (1), el Greco se sintió constreñido y tuvo poco menos que huir de la Ciudad Eterna por hablar mal de Rafael, del «dios» Rafael (2).

Aparece ya aquí de modo destacado una de las notas características de la personalidad del Greco: el no conformismo. El Greco, a lo largo de su vida, hará su «santísima voluntad», lo que le dio en cada instante «la real gana», y ello le valdrá no pocos disgustos. En un mundo de artistas acogidos casi sin excepción al mecenazgo de los príncipes, él no reconoció jamás otra autoridad que su albedrío. En España vivirá, pues, el primer gran artista libre de la Historia; y en una época —conviene que conste— en la cual esta actitud de no sumisión no le valía una plataforma de propaganda en la opinión mundial, como empezó a suceder a partir de la Ilustración cosmopolita y es ya fenómeno vulgar en nuestros días.

Ahuyentado de Roma, vamos a tener, en efecto, otra prueba de su independencia. Ahora es España el faro universal que le fascina. Y es de suponer que sus ideas sobre la significación espiritual de España son todavía algo nebulosas. Acude a la llamada del Escorial sencillamente porque aquello es el Brasilia de entonces, la gran fábrica que da trabajo y oportunidad a los artistas de la hora. No sería la última vez en que España constituye el *Far West* para los europeos, como país de las aventuras, de la fábula, del dinero.

Y allí choca con alguien. Pero ese alguien es nada menos que Felipe II, señor de dos mundos, espíritu, por cierto, dotado de fina sensibilidad estética. Al Rey de España, encariñado con su grandioso proyecto de Basílica escurialense, no le agrada el *San Mauricio* que Teotocópoulos pinta para el retablo, representando el sacrificio de la Legión Tebana. Quizá también durmiera en el ánimo del Habsburgo un subconsciente recelo contra el griego, ese ser

---

(1) «En una época en que los artistas italianos, aplastados por el genio de sus predecesores, no tenían más tentación que la de repetir, «reiterar» lo mejor posible como los manieristas —tarea que muchos cumplían con indudable honestidad—, hubo un extranjero que, contra la corriente del mimetismo, creyó en las posibilidades aún no realizadas de la pintura, y buscó los bellos efectos poéticos en la mezcla de los tres reinos: reino del corazón, reino del ensueño, reino de lo infinito. Sin que por ello naufragaran las nociones de lógica y de construcción, pues la experiencia sobrenatural a la que nos invita, deja libre la acción de la plástica.» Christian Zervos: *Les oeuvres du Greco en Espagne*. París, 1939.

(2) Según Pacheco, el Greco decía que Miguel Ángel «era un buen hombre», pero que «no sabía pintar».



Parece como si, a milenio y medio de distancia, el primer griego convertido por San Pablo en Atenas, San Dionisio Areopagita, resucitara a través de Teotocópoulos para rescatar a aquellos compatriotas suyos que volvieron la espalda a Saulo de Tarso en cuanto mencionó la resurrección de entre los muertos. (*Hechos de los Apóstoles*, 17, 32-34). Un griego aparecerá al otro extremo de la Cristiandad europea, con extremado fuego vindicativo, y, lleno de siglos de tradición cristiana oriental, mostrará en esta obra maestra aquella *Resurrección*, en la que no creyeron sus mayores. (MUSEO DEL PRADO)



Coronación de la Virgen. (MUSEO DE SANTA CRUZ. TOLEDO)

FOTOS COLOR: MANSO

disputante y enredador que crea herejías y cismas y que se venía ahora con aquellos colores disonantes y aquella extraña yuxtaposición de escenas. Felipe II, que tanto apreció los disparates concretos del Bosco, no comprendió, en cambio, la revolucionaria técnica del cretense, que le parecía evocar el mundo alucinado y fantasmagórico de la locura. Los entes del Bosco —cornudos, trompetudos, pisciventrudos y toda la serie— se veía a las claras que eran producto artificial de la invención divertida del artista, mientras que el Greco nos ponía de pronto, peligrosamente, frente a nuestro «otro yo», la segunda realidad indubitada de nuestra vida, trayéndonos auténticas vivencias de todo el vasto repertorio de sueños, ensueños, reminiscencias de escenas sucedidas o imaginadas.

Y aquí es cuando el Greco descubre Toledo.

Suele suceder que un extranjero, sorprendido por un ambiente nuevo, sepa captar sus matices y pintarlo mejor que los mismos indígenas, aun los más selectos. Doménico Greco estaba predestinado para interpretar cuanto de semítico flota en la ciudad que reina sobre el Tajo; su primera impregnación bizantina, el recuerdo de su ambiente oriental le hicieron amar este pueblo católico y morisco.

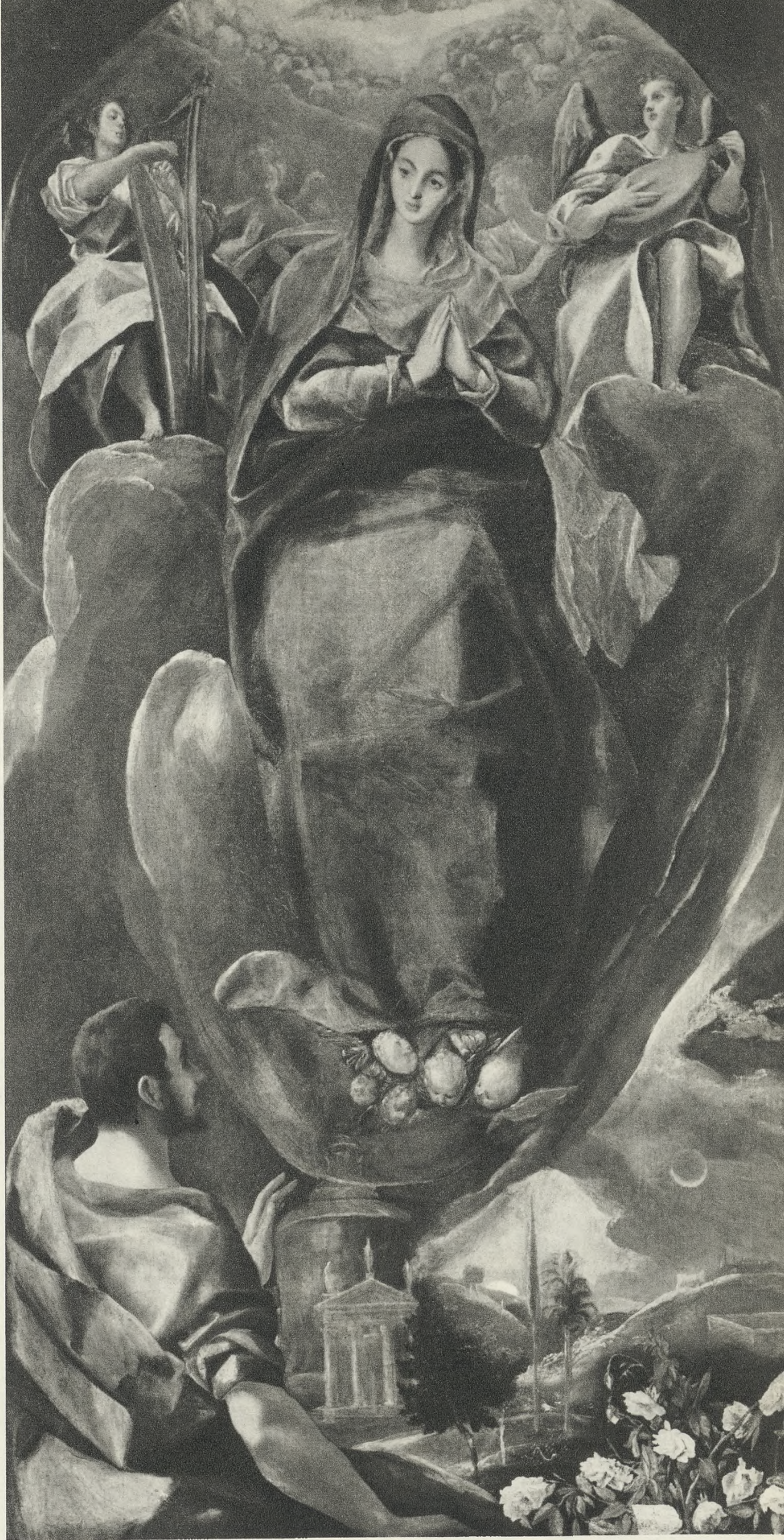
Después del doble rebote, en que se había rebelado nada menos que contra Roma y contra Felipe II, es decir, contra los poderosos de la Tierra, termina su larga peregrinación en la ciudad roquera, que será ya la suya para siempre. Ceñido agrestemente por el Tajo, el perfil de Toledo y su paisaje no son en modo alguno curva suave, moderada por verduras apaciguadoras, sino todo lo contrario, brava contradicción, ocres violentos, provocación constante: «peñascosa pesadumbre», para decirlo acabadamente con Cervantes.

En Toledo va abandonando Teotocópoulos —dice Barrès— las entonaciones cálidas, familiares a la opulenta Venecia y a la Roma de los Papas, para complacerse en las luces pálidas y frías. Su paleta acabará por componerse sólo de cinco colores: gris ceniza, negro, bermellón, ocre amarillento y ese rojo denso que él llamó, según creo, predilectamente, «sangre de pichón».

Y desde Toledo va a efectuar el triunfal despliegue de su obra, mostrando con ello al mundo y a la posteridad que el descanso en la ciudad elegida no es, a la española, sino un continuo pelear. Nos viene a la memoria aquel vocablo griego tan unamunesco, *agonía*, que quiso siempre decir, al menos hasta el Renacimiento, no otra cosa sino combate y ansiedad, según su etimología adecuada.

Parece curioso y meramente episódico, pero contribuye a definir esa misión indeclinable del Greco, el ambiente de misterio y de escándalo que le acompaña en su final etapa toledana. No se trata —apresurémonos a aclarar— de una existencia airada, como la de los grandes camorristas de la historia del arte, Caravaggio, Alonso Cano, cuyas vidas estuvieron salpicadas de hechos sangrientos, sino de litigios con tirios y troyanos, dificultades con el Santo Oficio, con Cabildos, conventos y particulares; en suma: un constante ir a contrapelo de su contorno humano.

Para ser justos, no carguemos la culpa sólo a Teotocópoulos. Pensemos en la subida dosis de cerrilismo que significa el



Asunción. (Aparición a San Juan en Pathmos ?) Museo de Santa Cruz. Toledo



«Y la obra maestra del Greco, según mi corazón, la flor de su vida sobrenatural, es justamente el último cuadro que pintó, su «Pentecostés», que puede verse en el Museo de Madrid.

A menudo los «grecos» me exigen un esfuerzo, creo distinguir en ellos movimientos que se contrarían, una falta de continuidad en el acento y en la manera de tratar. Así, por buenas que sean mis razones para amar la parte superior del «Enterramiento del Conde de Orgaz», encuentro en ella algo inconexo. Es legítima, es necesaria, pero resulta mal conjuntada, mal fundida.

Por el contrario, esta «Pentecostés», esta venida del Espíritu Santo, me ofrece una plena unidad de impresión. Todos estos seres, Apóstoles y Santas Mujeres, que, bien mirados, son retratos, se lanzan y surgen en un solo y mismo movimiento fuera de su condición natural, para alcanzar el Espíritu Santo que se cierne luminosamente. Los vemos espiritualizarse ante nosotros. Un encantamiento de entusiasmo los atraviesa y los transfigura, los heroíza.

El Greco anciano, en esta «Pentecostés», ha dado su más rara genialidad. En «Orgaz», yuxtaponía una obra maestra de arte realista (un entierro en Toledo) y un ensayo de pintura onírica. Pero aquí agrupa a seres vivientes, a españoles, retorcidos, fundidos, volatilizados por la más prodigiosa de las emociones. Es, hecha sensible, una verdad de la religión.» (Maurice Barrès: *Greco ou le secret de Tolède.*)

que, según nos traslada Jusepe Martínez, ¡se le echase en cara —como un lujo innecesario— que tuviera músicos en su casa de Toledo, la que había sido de Samuel Leví y del nigromante Marqués de Villena!

En la gran hoguera toledana, el Greco crea una obra prodigiosa, que quedará para siempre como el testimonio contemporáneo más importante del catolicismo español en las artes plásticas. Otra paradoja más de su genio: acaba por defender ante todos «a su manera», «con sus razones», la causa de Roma y de Felipe II, los mismos que le habían rechazado.

El destino artístico del Greco llega, en efecto, a identificarse asintóticamente con el ideal metafísico de España: rebasar los accesos materiales del alma y llevarnos a campos liberados del contacto con los sentidos. Programa aparentemente absurdo por definición, ya que siendo lógico para la ascética y la mística, puede parecer *contradictio in terminis* cuando se trate de un arte plástico, el cual ha de utilizar para su mensaje el obligado vehículo sensual.

Mas lo cierto es que son, los de su pintura, «cuerpos gloriosos», sublimados, espiritualizados, imágenes lúcidas, frías y radiantes de un depurado camino de perfección, y con ellos logra posiciones-clave en la estrategia espiritual, la evasión hacia el canto interior.

Con un poder de expresión que parece resumir en un minuto intenso la quintaesencia de la vida, nos abre el Greco las puertas del trasmundo —el universo del verdadero superrealismo, desde la trascendente grandeza moral de sus santos hasta la femineidad de sus deliciosos rostros de mujer, divinas o profanas, dotados de bellísima calma.

Por ello el Greco, superada ya la boga fugaz de los últimos decenios, sigue teniendo vigencia permanente. Todo espectador actual de obras pictóricas, aun trabajado por las sucesivas olas de impresionismo, cubismo, surrealismo e informalismo, que han marcado lo que va del siglo XX, no dejará de adivinarse siempre a sí mismo con simpatía en este artista originalísimo, cuya obra nos hace sentir más allá de la convencionalidad que estamos viviendo todos los días.

Surgido en un gozne del mundo antiguo —Spengler llamó «árabe», no sabemos por qué, a esa cultura «mágica» que trata de armonizar lo fáustico infinito y lo concreto sensible—, el Greco acabó por recalar en otro lugar-bisagra en la cultura de la época.

Desde aquellos talleres de su infancia en que, minuciosa, bizantinamente, se pintaban las plumas en las alas modélicas de los serafines, pasó, tras una estancia en Roma que le impulsó más a desprenderse de la disciplina del pasado que a seguir sujetándose a ella, a un clima de exaltación mística en el que supo florecer. Amador impenitente de almas, siguió representando ángeles, espíritus puros que montan guardia en el Reino de Dios, figuras aladas y etéreas que saben unir la idea y su expresión formal, la realidad y el misterio.

Y por eso, en ese paisaje toledano que tanto recuerda al de Jerusalén, propicio también a la pasión y al milagro, conservamos hoy las obras inmortales de ese gran incomprendido que figuran entre los más preciados tesoros del mundo.

J. M. R. M.



San José con el Niño. MUSEO DE SANTA CRUZ. TOLEDO

CARMEN
CONDE

EL CABALLERO DE LA MANO EN EL PECHO



Algunos discursos —devolviendo a esta palabra el rango que le quitaron los hombres fáciles—, no se salvan ni poniéndose una mano en el pecho.

Ni siquiera cuando encima hay una gola maravillosamente rígida, resbala una cadena de oro bajo los dedos, y, al final, está la empuñadura de una espada pulida y orgullosa como la cabeza de un adolescente.

La mano que asoma como el cuello de un cisne por su orla de encajes de lanceoladas hojas, sabemos que está muerta: abandonada despnés de haberla besado hasta notarla dura sobre el pecho tibio aún. Los dedos son más rígidos que la gola y hacen un signo dramático uniéndose dos en pareja, para alejarse de los otros muy separados.

A la cabeza de la mano muerta no se le han cerrado todavía los ojos. En ellos se han detenido los paisajes y las últimas palabras, y brillan opacamente, con inconfundible fijeza, como en un agua que se está helando, las cosas que no pueden hacerse hielo.

La raza medieval es la que viste de líneas rectas la ausente movilidad del rostro oscuro.

De más allá suben la barba negra y el bigote que se vuelca a la gola de encajes.

Es una oliva seca pero bien plantada, la cabeza con frente en cúspide.

¡Cómo se engañarían los ojos helados que reflejan cosas calientes y apaciguadas, si no fuera por esta mano muerta, tiesa, toda hueso fino y afilado, que remata el discurso de la vida española en un pedazo de tela sombría al que se asoma un Escorial con su cortejo de fantasmas!

(Hago como si no escuchara.

Miro los ojos. La espada. Pero sonrío al sol, prefiero los ángeles.

Esta mano abierta, con los dedos, dos, juntos, que se apartan de los otros, es la tierra, es mi patria, invocando su pesantez, su historia...)

JUAN ANTONIO
GAYA NUÑO

SU PINTURA EN EL MUNDO

La Virgen con Santa Inés y Santa Tecla. METROPOLITAN MUSEUM. NUEVA YORK



Virajes de criterio, entronizamientos de dioses y derrocamiento de las mismas divinidades cuando muestran ser falsas, revisiones de ideas de padres y abuelos, hostilidad de conceptos jóvenes contra los que se dan por viejos, éstas y otras complejas causas fueron, por ejemplo, las que decretaron hace unos sesenta años la muerte civil de hombres que, como Rafael y Murillo, habían gozado de una desconsiderada reverencia en el mundo del arte. Se les había concedido —con demasiada unanimidad y no menor apresuramiento— la categoría de genios natos, intocables y apodícticos. Y cuando cayó por tierra el ideario neoclásico de la perfección, cuando injustamente se clasificó a esos Rafael y Murillo muy por bajo de su casi mitológica consideración —pero, injustamente, demasiado abajo de su maestría—, el mundo, ese mismo mundo de minorías enteradas con posibilidades económicas —coleccionismo— e intelectuales —erudición, crítica y glosa— se encontraron, casi de manos a boca, con otro astro nuevo, de los de novísima fama, de los que no habían disfrutado ningún título oficial, esto es, neoclásico, académico, diplomado, luego inédito, y, por inédito, prometedor de infinitas cantidades de una gloria bien diferente a la lograda por los pintores de *madonnas*.

Por otra parte, las dichas posibilidades económicas e intelectuales se habían ensanchado en manera casi alarmante. La corrección, la forma perfecta, las manos insuperables dibujadas por Rafael, y las dulzuras inequívocamente murillescas no habían tenido mayores círculos de admiración que los concretables geográficamente en la Europa Occidental. Un siglo bastaría para que todo el mundo se ensanchara, para que las minorías —aun siéndolo— se apoyaran en una vaga base mayoritaria, y para que los nuevos nombres objeto de reverencia llegaran hasta lugares que jamás oyeron hablar de las *stanze* del Vaticano. El gran favorecido por esta mutación de criterios, de aprecio y de geografía era El Greco.

Pero sería escasamente serio entender que el nombre del recién descubierto as-



Crucifixión. (Fragmento.) Col. John G. Johnson. Filadelfia

tro era desconocido. Ni se había perdido su memoria desde que falleciera en Toledo el 7 de abril de 1614 ni habían dejado de ser vistas —si es que no admiradas— sus obras principales, exhibidas en lugares nada recónditos. Los españoles sabíamos de su vida y milagros, más o menos esclarecidos y más o menos convocadores a interés. Si alguien hubiera tratado de recordar este nombre, si se hubiera, a mediados del siglo XIX, intentado recopilar su producción, no habría sido difícil hallar cuadros de Doménico en multitud de iglesias toledanas, en otras de la misma región y en otros puntos de la silenciosa España. Pero todavía no era tiempo. El primer lugar donde El Greco encuentra un interés inmediato es en la colección del Infante Don Sebastián de Borbón, el tuerto y complicado intrigante romántico que oscilaba entre Don Carlos y Doña Isabel, el hombre que en 1830 se hizo con la maravillosa *Asunción de la Virgen*, de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, sustituyéndola por una mediocre copia de José Aparicio. Poco después, la Galería Española de Luis Felipe se ufana de poseer varias obras de este griego extraño y sin valorar: *El crucifijo adorado por los hermanos Covarrubias, El Sueño de Felipe II, La Adoración de los Pastores, La Dama del armiño*, el *Retrato de Pompeo Leoni*... Ello, entre lo más cierto, porque también abundaban en la misma Galería del Louvre, acopiada con no poca precipitación, las copias, réplicas de taller y demás sucedáneos.

Aún más decisiva que la tal colección en sí fue su dispersión en 1853. Como quiera que estos cuadros se disgregaron, pasando unos a la colección de Stirling-Maxwell, otros a Bucarest, quedando alguno en el propio Louvre, aquella pintura llameante, fervorosa, espiral, frenética y disparada hacia el cielo comenzó a ser estimada, estudiada, mirada con estupor, primero; con inconmensurable respeto, más tarde. Y cincuenta años transcurren pronto dentro de estas constantes, de este ya pronunciado viraje que comienza a alejarse de los anteriores prototipos de la belleza. Ahora están de moda los impresionistas, y ese raro pintor griego de Toledo es, ante todo y sobre todo, un impresionista.

Una fecha que suele ser olvidada con frecuencia en torno a la primera y más seria estimación del Greco es la de 1902. Dicho año, el Museo del Prado organiza una de las rarísimas exposiciones que ha montado en el siglo, y se dedica al tan desconocido griego. Aquí tengo, ante los ojos, el catálogo de la exposición, un librito editado por Lacoste y cuya primera lámina reproduce el supuesto *Autorretrato* del artista, el que entonces era de don Aureliano de Beruete y hoy es joya del *Metropolitan Museum* de Nueva York. Y el estupendo *Retrato del Cardenal Niño de Guevara*, del mismo museo actualmente, pero que, a la sazón, era del Conde de Paredes de Nava. Y el *Descendimiento*, entonces de don León Roca y ahora de la *Hispanic Society*... Pero, en realidad, esta exposición, que añadía pocas obras a las que poseyera el Prado, tuvo mínima resonancia. Fue infinitamente mayor el prestigio otorgado a Doménico por la publicación del primer gran estudio serio, del primer repertorio prolijo, del primer insigne bosquejo de los ambientes toledanos del artista; es decir, del imponderable libro de don Manuel Bartolomé Cossío.

Apareció el dicho libro en 1908, en un momento en que era absolutamente desusada la presencia de una monografía sobre un pintor en el escaparate de una librería. Posiblemente, a los compradores les decía más el nombre justificadamente prestigioso del autor que el del biografiado, del que no había sino endebles nociones en los círculos intelectuales de mayor especialización. Sea como fuere, el espaldarazo resultó definitivo, y El Greco pasó de un solo golpe a la categoría debida: la de genio indiscutido. El libro se agotó rápidamente, y no podía ser de otro modo, ya que es difícil un mayor acierto en la radiografía crítica del hombre y en la reconstrucción de sus aledaños. Todo cuanto, cincuenta años después, se ha hecho acerca del Greco, ha partido de este luminoso arranque.

Algo, sin embargo, había comenzado ya antes, con ese sexto o décimo sentido que alienta a los mercaderes. Ese algo era la venta, descarada y gigantesca, de las obras del artista por sus propietarios, dentro de la triste y comprobada constante —fácil de observar— de que todo dueño español de una pintura, y en tanto no se demuestre lo contrario, lo único que desea es deshacerse de ella y a cualquier precio.

Este fue el costado negativo del libro de Cossío. Al publicarse, ya habían emigrado de España lienzos tan extraordinarios como el *Retrato de Niño de Guevara* o los dos bellísimos cuadros de la Capilla de San José, de Toledo, cuestión que el docto don Manuel aún alcanzó a tocar indignadamente en su epílogo. Fue, digo, el costado negativo, porque verdaderas turbas de ansiosos anticuarios y marchantes se dedicaron a recorrer nuestra España, y, muy concretamente, la ciudad y comarca de Toledo, en busca de los ambicionados testimonios de mano grequense. Con mayor facilidad era logrado idéntico resultado en las casas de los coleccionistas madrileños, ganosos de trocar en pesetas unas pinturas fantasmales y de manos afiladas que, al parecer, les decía muy poca cosa.

Y, de nuevo, este largo suceso se nos aparece con una clara faceta positiva, la



Vista de Toledo. METROPOLITAN MUSEUM. NUEVA YORK

de la glorificación del Greco en cualquier área culta, y aun en las medianamente competentes. Este pintor, el hombre que no se parece a nadie, el místico personalísimo que es imposible confundir con ningún otro de sus contemporáneos, maestros o discípulos, se convierte en un *nuevo* y famoso artista, al propio tiempo que logran el mismo tardío laurel un Manet, un Toulouse-Lautrec, un Degás. ¿Que por qué es conveniente unir el nombre de Doménico al de los impresionistas? Porque las afinidades entre uno y otros, observadas a un mismo tiempo, advertían en ellos semejantes especies de novedad, de arbitrariedad en el uso del color, de desprecio de los modales que hasta muy poco antes se habían entendido como constitutivos de una norma. No es cuestión secundaria la de que el monumento al Greco en Sitges, por iniciativa de Casas, Utrillo y Rusiñol —el primero y el último, pintores impresionistas; el segundo, crítico y animador teórico del grupo— se inaugurara en un momento de fervor por el modernismo, pero advirtiendo bien que esta doctrina era muy menor en su cotejo con el color impresionista.

Es verdad que el impresionismo grequense quedaría mucho más enraizado en toda admiración que el de sus más o menos supuestos discípulos franceses que trabajaron y penaron desde 1870 hasta 1900, ello como etapa heroica de su quehacer. Su fama, y todo el vario interés que sustenta cualquier renombre plástico, habían coincidido con determinadas premisas impresionistas, pero continuarían no sólo intactos, sino en claro *crescendo* durante la aventura expresionista, durante la surrealista, incluso entre los respetos distribuidos a muy pocos antiguos maestros por

la abstracción más o menos encubierta. Una justicia tardía, aunque absolutamente total, de cuyas lecciones se desprende que Doménico Greco, hombre del siglo XVI y de unos pocos años del XVII, era un pintor totalmente *nuevo*. Pero ya no volveremos a subrayar esta condición, la normal en el creciente apasionamiento por su obra. Nuevos eran sus enfoques, nuevas sus luces de relámpago, nuevas sus situaciones, nuevo su sentido indudablemente crítico de la vida. Era normal que, cuando la faz del mundo cambiaba, a partir de 1914, participando ya todos en una común angustia, que sería seguida por muchos, numerosos capítulos de guerra y mortandad, el sentido de drama humano de nuestro Greco fuera entendido por los militantes de todos los credos estéticos. La segunda guerra mundial no dejó de contribuir a ese fervor universal por un artista que, enfocando especialmente temas cristianos, excedía mil estadios del sentido clásico de belleza de un Rafael tanto como del desagarramiento expresionista de un Grünewald.

Una de las primeras consecuencias de este indudable fervor de lo que ya no podríamos designar exactamente como minorías se trasluce en la literatura grequense. Cossío —cual decenios después Camón— trató a su hombre con tanta erudición como buen decir literario. Pues bien, en adelante, los historiadores, los críticos, los escritores no ligados a ninguna de dichas funciones, hicieron suyo al Greco. Ciertamente, pocos pintores antiguos tan literaturizables como éste. Comenzó a ser copiosa, caudal, acaso exagerada, la masa torrencial de libros y artículos que se le dedicaron. Muchas veces, de pura y neta literatura. Otras tantas o alguna más, procurando —infantilmente— apoderarse de las claves de la espiritualidad grequense, cual si éstas residieran en un defecto visual, en alguna aberración de tipo psíquico. Paranoico, astígmata, miope, demencial. Repito que todo ello me parece absolutamente ingenuo, lo mismo que la opinión —¡hasta aquí ha llegado la fantasía!— de que lo torturado de los cielos y lo lanzado de sus figuras podía ser una consecuencia de fumar opio. El afán de explicar lo que debe continuar inexplicado da para todo eso y para mucho más, por desgracia. Y, sin embargo, todas estas raras posturas críticas, españolas y extranjeras, se deben a la singularidad de mundos, ambientes, personajes, respaldos paisajísticos, colorido y demás contingencias de este misterio que debiera dejarse un poco más intacto, cual debe hacerse con todos los misterios.

El hecho positivo que a su vez puede inferirse de toda esta enorme bibliografía —por otra parte, digna de ser recogida, compilada y antologizada— es la fama de Doménico Greco, cada día más extendida por el mundo. Las gentes de más dispar creencia religiosa, política, social o estética suelen coincidir en un sumo respeto para con dos calidades, que son la novedad y el misterio. La novedad del Greco, con todo y ser hombre del siglo XVI, es indudable, ya que no es perfectamente descubierto hasta el nuestro, al mismo tiempo que la de otros de sus colegas que casi hemos podido conocer. Su calidad de misterio, de misterio personal, intransferible, no obediente a una corriente internacional ni a un *ismo*, no atribuible por separado a la cuna cretense ni al hogar toledano, también cuenta muchísimo en este saldo positivo. Nuevo y misterioso, he aquí las esperanzas de tantos pintores militantes en la gran aventura plástica novecentista. Pero sólo algunos selectos —Picasso, Miró, Klee— han podido competir en nuestro tiempo con ese temible rival surgido de detrás de varios telones de siglos, con ese glorioso desconocido que es Doménico Greco. Desconocido he dicho y no rectificaré. Hoy día poseemos datos extremadamente abundantes de su vida y milagros, esto es, de años, pleitos, desengaños, aficiones y todo cuanto pueda parecer, superficialmente, ser la circunstancia de un hombre. Ahora bien: lo que se ha llamado su secreto, y éste era el título de un libro demasiado célebre de Maurice Barrés, no sólo está intacto y virginal, sino que yo imploraría que no se siguiese tratando de desvelar, para que el misterio no perdiera quilates. No conocemos el «secreto» de un Klee o de un Picasso. Pues cómo, infelices de nosotros, ¿hemos de poder penetrar el de un hosco exilado griego que residía en Toledo, al principio con escasísimos amigos, y luego con algunos más, pero que de seguro calaron en su alma tan poco como podemos calar ahora? Sin embargo, constantemente se publican libros y artículos con esta perseverante, bien intencionada y totalmente ingenua pretensión.

Pero ésta ya no era tarea toledana ni española, sino obra del Mundo.



Laoconte y sus hijos. NATIONAL GALLERY, WASHINGTON

* * *

Ese Mundo se suele enterar tarde de las cosas importantes, aunque cuando se entera lo hace con verdadero frenesí. Y al enterarse de la existencia de un maravilloso pintor nuevo y desbordante de misterio, su valoración crece en dimensiones desusadas. Y hasta el propio Velázquez es olvidado, sin mayor remedio que la cercanía, primero, y la celebración, después, de su centenario. De momento, el pintor cotizado y ambicionado es Doménico Greco. Se continúa rebuscando en las viejas iglesias de Toledo, se ofrecen sumas considerabilísimas por cuadros de posesión privada. Se advierte, no sin estupor, que aquel hombre había sido fecundísimo, y que su labor podía distribuirse entre las apetencias de todos los museos de la Tierra. Más aún. Se observa que, de los tres o cuatro grandes pintores españoles de todo tiempo, él es el más fácil de falsificar. En efecto, se montan talleres para la fabricación de falsos *grecos*, y hay que reconocer que en esta delictiva industria se ha llegado a resultados sorprendentes. No se insistirá sobre este matiz pícaro y fraudulento, pero sí será bueno hacer constar que en museos y colecciones de excelente fama, éste o aquel cuadro del Greco son falsos, total y rigurosamente falsos. En fin, otra fuente de *grecos* que no son *grecos*, y que también servirá para calmar la sed de innumerables hambrientos y sedientos de lienzos de Doménico. Nunca ha habido posibilidad de confundir un cuadro de tal o cual pintor de 1580 ó de 1610 con otros de nuestro hombre, es cierto. Pero no se contaba con la etapa previa, la italiana, la veneciana y romana, la juvenil, aquélla en que el Greco todavía no era el bien característico hombre de las nostalgias bizantinas encerrado en la peña toledana. Es en 1937 cuando un ilustre erudito italiano, Pallucchini, da a conocer un extraño tríptico perdido en la *Galleria Estense* de Módena, obra medianamente original, ya que estaba claramente inspirada en

el Parmiggianino y en Julio Bonassone. Pero la firma griega —«de mano de Doménico»— no dejaba lugar a dudas. Pallucchini había dado con un extraordinario testimonio grequense, acaso de los veinte o veinticinco años del artista. No fue necesario más para que a los ya de siempre conocidos cuadros de nuestro artista, durante su etapa italiana (*Retrato de don Julio Clovio*, del Museo de Nápoles, *La curación del ciego*, de la Pinacoteca de Parma, etc.), se agregasen muchos cuadritos de primerísima época, no pocos de ellos extremadamente sospechosos. Sólo se dirá que, de un solo golpe, Martín S. Soria incorporó más de una veintena de ellos en 1954.

De esta suerte, entre obras rigurosamente auténticas del griego toledano, cuadros de su taller en que es más o menos visible la presencia de su mano genial, atribuciones de cositas muy poco importantes de tiempos de su juventud, suyas o no suyas, pero que de serlo nada añaden a su genio —y antes bien lo minimizan—, réplicas por Jorge Manuel, falsificaciones evidentes o no evidentes, apenas hay museo o colección medianamente importante de la redonda Tierra que no se ufane de contar en su catálogo y en su afán de prestigio con un cuadro del Greco. Claro que a todo este saturamiento le llegará su San Martín, y ya está tardando; es decir, la mirada rigurosa que examine, confronte y dictamine con total independencia acerca de semejante proliferación, por lo menos sospechosa. Que el Greco fue artista de muy considerables actividad y fecundidad, nadie lo ha dudado; sin embargo, cabe dudar sobre producción tan gigantesca, y es necesario aclararla y ponerla en su justo punto. A la hora de escribir estas líneas parece que está a punto de aparecer la monografía dedicada al Greco por Harold E. Wethey, el mismo ilustre profesor norteamericano que podó las exageradas atribuciones de dibujos a Alonso Cano. Y es de suponer que su libro lleve tras sí grandísimos desconsuelos a los poseedores de buen número de pinturas del Greco.

Pero es bien posible que la poda no sea tan absoluta y que de ella subsista mucha de la diseminación de gloria que nuestro siglo ha previsto. Limitándome a datos de 1956, los que figuran en mi libro sobre pintura española repartida por el Mundo —y, ciertamente, hoy no podría responder de las mismas localizaciones ni de los trasiegos de cuadros de un país a otro—, el panorama de reparto de ambiciones logradas en la posesión de obras de este pintor nuevo era el siguiente: .

En Europa, el país no español que con mayor número de obras cuenta es Italia, con 38, entiendo que bastantes de ellas rechazables; sigue Francia, con 31, y, a corta distancia, Inglaterra con 20, y Alemania con 14. Suiza posee 10, merced a un cuidadoso coleccionismo; Hungría, 9; Rumania, 8, y Grecia, 5. Dinamarca y Holanda se han de contentar, cada una, con 3. Dos cuadros posee Suecia y otros tantos la URSS. Y, en fin, Irlanda, Bélgica, Noruega y Checoslovaquia sólo pueden ufanarse, respectivamente, con una pintura del frenético griego.

Este reparto europeo obedece a causas bastante racionales. Es legítimo que Italia, una de las etapas formativas del



San Francisco de Asís. NATIONAL GALLERY. DUBLÍN

Greco, conserve buena cantidad de sus obras. Es igualmente lógico que Francia, Inglaterra y Alemania cuenten con buen número de cuadros. Hasta es bien comprensible que Grecia, tierra de mínimas tradiciones coleccionistas, haya hecho el esfuerzo de procurarse algunas muestras del arte del que, en fin de cuentas, es su hijo. Pero todas estas aseveraciones de lógica se derrumban ante otro sector del reparto, el que atañe a América.

O, por mejor decir, a Norteamérica. Los cinco cuadros poseídos por la República Argentina, los cuatro de Canadá y el único que ha podido adquirir el flamante Museo de São Paulo nada cuentan ante la masa ingente, preciosa, selectísima, incomparablemente bella, de la obra grequense integrada en museos y colecciones de los Estados Unidos. Se trata de unos ciento veinte cuadros, no pocos de ellos piezas capitales en la producción del artista. *La Asunción de la Virgen, Niño de Guevara, San Martín y el pobre, Autorretrato, Vista de Toledo, Fray Hortensio Félix Paravicino*... Hay en la vasta nación americana muchos más cuadros del Greco que los que haya podido haber, en un momento determinado, en la propia ciudad de Toledo, y en esa incomparable selección puede ser estudiado nuestro hombre muchísimo mejor que, por ejemplo, en el Museo del Prado. En realidad, en verdad, para saber del Greco todo cuanto importa saber bastaría con dos obras toledanas, *El Expolio* y *El Entierro del Señor de Orgaz*, con otra escurialense —nuestro portentoso *San Mauricio*, para mí el alarde máximo de los secretos grequenses— y con los inteligentes, buscados, pagados fondos norteamericanos.

* * *

El hecho es que la maravilla de color y de espiritualidad de Doménico Greco —aparte de lo español— puede ser disfrutada en Washington y en Leningrado, en Ottawa y en Londres, en Estrasburgo y en Nápoles. En todo el Mundo. Es fácil cosa que yo ande atrasado de noticias y que a estas alturas tal o cual cuadro se encuentre ya en Tokio o Melbourne, en Auckland o en El Cairo. Y si hoy no acaece así, de seguro que ello tendrá lugar a la vuelta de unos años, cuando alguna conciencia occidentalista de los nuevos países africanos y de los muy viejos asiáticos, y de los todavía hoy demasiado preocupados por su prosperidad material en el quinto continente, aspire al bien y al deleite de un museo como el Prado o la *National Gallery*. Será legítimo deseo y nadie se opondrá a él. Los marchantes del Globo seguirán extendiendo más sus tentáculos. Es cuestión de ganas y de dinero.

Por dinero hemos vendido centenares de cuadros del Greco. Tanto daba haberlos regalado. Porque lo que compensa esa pérdida es el orgullo de haber provisto de obras estelares a veinte países del Mundo.

J. A. G. N.

su sentido metafísico

Por

MARIA ROSA MAJO-FRAMIS



Existen facetas luminosas, y, al mismo tiempo humanas, que dejan traslucir esos atisbos de grandeza anímica en el arte complejo del Greco. Una de ellas, precisamente de estimable valor humanístico, es ese sentido místico y poético que se transverbera en la mayoría de su prolífica obra, y que Doménicos Theotokópoulos plasmara con sus pinceles en mayestáticos cuadros de ascético fervor.

Parece ser —y esto resulta lo más verosímil— que sus primeros atisbos pictóricos fueron en su tierra natal de Creta. Allí donde dejara esa plasmación de aquellas tablas de flácidas figuras y tonalidades vivas. Se adivina en él todo el influjo característico de las reminiscencias de la denominada escuela bizantina. Luego, el artista, en su estancia larga de Italia, iría moldeando su estilo pictórico bajo el influjo del Renacimiento, para más tarde, al arribar a España, dejarse seducir por el ambiente y las costumbres hispánicas, impregnadas de austeridad casi monástica en la época del áureo reinado de Felipe II.

Esta transformación en la pintura del inmortal artista cretense tiene la valoración de una estimable superación en su arte. Desde aquellas primigenias tablas bizantinas, con sus cuadros renacentistas italianos, llenos de la impronta evolutiva de la época, pasó por sucesivas etapas de decantado lirismo artístico hasta culminar en esa magistral obra de *El entierro del Conde de Orgaz*, cimentada labor del más acabado sentido místico. Porque el expresionismo de su obra tiene remembranzas de valores eternos, cual si quisiera reflejar lo perdurable de su vida.

Ya queda dicho que el valor expresivo y psicológico de la pintura del Greco llega a

El Padre Eterno con su divino Hijo muerto. CATEDRAL DE SEVILLA



Asunción de la Virgen. MUSEO DE SANTA CRUZ. TOLEDO

la culminación en *El entierro del Conde de Orgaz.* Todo el cuadro tiene un sentimiento ascético muy acusado. El Protomártir San Esteban y el Padre de la Iglesia, San Agustín, bajan del Cielo para honrar el cadáver del Conde, dándole ellos mismos sepultura; su alma, su presencia corpórea despojada de todo lo terreno, se vislumbra en lo alto ante la presencia de la Santísima Virgen y de Jesucristo Salvador. La escena está bañada de un íntimo recogimiento lleno de beatitud.

Ese monumental cuadro de *San Mauricio y sus compañeros mártires,* realizado por encargo expreso de Felipe II en 1580 para que figurara en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, tiene la sublime grandeza —dentro de su plasticidad elocuente— de una mística estoica evocada por los primeros mártires del Cristianismo. Y el cuadro de *El Expolio,* que podemos admirar en la Catedral de Toledo, trasluce reverberación espiritual en la contemplación extática del Cristo aherrojado. Otro tanto puede decirse de *El Expolio de Cristo,* de la Colección Marquesa Viuda de la Cenia, en Palma, que recuerda al de Toledo, aunque con notas menos metálicas y menor fuerza expresiva.

Resultaría prolija la enumeración de sus temas valorativos dentro de este sentido metafísico que impregnó toda su obra. En *La penitencia de San Pedro* (propiedad de Lionel Harris), se afirma la diafanidad religiosa del primer Padre de la Iglesia. Y la clarividencia de ese profundo sentimiento se adivina también impresionablemente en sus obras *Nacimiento y bautismo de Jesús* (Galería Nacional de Londres), y *Cristo abrazado a la Cruz* (Museo del Prado), en las que se refleja una temática cimentada en la inmortalidad del alma como primigenia influencia de su ascendencia griega.

En realidad, toda la obra del Greco tiene un vigor impresionista nacido de ese misticismo. El colorido, impregnado de suavidad, le da cierta austeridad y misterio al tema plasmado. Sus figuras flácidas y alargadas, expresionismo de su carácter recoleto y austero, tienen especialísimo encanto. El misticismo, en la obra del Greco, parece traslucir la dura lucha por la vida, impulsada hacia la eternidad del alma. Se corrobora esa gran preocupación por los genuinos valores religiosos, cual floración delicada de aquellos monasterios y abadías, en donde se ensalzaba con salmos y aleluyas

monacales la grandeza celestial de la Virgen María y del Divino Redentor. El expresionismo de Cristo transido de dolor, con el rictus humano del supremo momento de la muerte, queda maravillosamente marcado también en *La Crucifixión*, de la Galería Nacional de Atenas. Su visión certera en la plasmación artística nos la ofrece llena de trazos vigorosos en el *Cristo en brazos de su Padre*, admirado en la Catedral de Sevilla, que ilumina de majestad al Creador cuando recibe al Hijo del Hombre en el postrero trance de la muerte.

Los pinceles magistrales del Greco tienen la fuerza persuasiva de su misticismo militante. Obras como *La Anunciación* (propiedad del Marqués de Urquijo), *La Asunción* (Iglesia de San Vicente, de Toledo), *La Natividad* (Museo de Nueva York) y el *Bautismo de Cristo* (Hospital de Tavera), tienen la genial transparencia del más alto misticismo y un sólido arte, lleno de luz y de verdad, de vida y de colorido, en los que se afirma siempre el patético realismo —a veces crudamente expresado— de su inmersión religiosa.

La delicadeza sutil de su diestra paleta nos legará cuadros de magistral relieve: tales *La Piedad* (París, colección particular), *La Virgen y el Niño con Santa Inés y Santa Tecla* (?) (Capilla de San José, de Toledo) y *San Andrés, Apóstol* (Colección Marqués San Feliz, Oviedo), así como *La Oración en el huerto*, de la Galería Nacional de Londres, que recrearán el ánimo más exigente contemplando con arrobo y sobrecogimiento estas maravillosas figuras evangélicas que parecen revivir toda la universalidad de la belleza inigualable acotada con exquisito arte y profundidad mística en esas telas entramadas de sus monumentales cuadros, dándoles perennidad para que, al contemplarla los siglos, dejara viva permanencia en esa vitalidad inextinguible que sellara siempre nuestra Mística, y en la cual el espíritu del Greco dejó huellas profundas con sus pinceles hispánicos.

M. R. M.-F.



Cristo con la cruz. COL. MENGS


BANCO IBERICO

Una fábula. Col. don Luis Navas. Madrid

JOSE AGUIAR

EL ARTE MODERNO Y EL GRECO



La verdad es que hay como una delectación insospechada en el volver sobre temas ya más que definidos y acotados por una glosa exhaustiva. Sobre el Greco es sabido que la mayoría de éstas se alimentan de las mismas escasas fuentes, bien que, siendo muchas y muy ilustres las reacciones pronunciadas frente a su obra, han oscilado poco, como casi es lógico, al menos en lo que va de siglo. La incitación está, más que en la novedad de las ideas, en el matiz personal de nuestra reacción; en la parte que ésta pueda tener de más entrañable y en lo posible de independiente y confidencial. Interés relativo, es cierto, pues en definitiva apenas puede ser el que tengan la meditación y el soliloquio de un pintor ligados a su propia experiencia.

Aquí sí que, estando en nuestras manos una diversa bibliografía, pocas veces el ajeno comentario colaboró tan parcamente —y es ello natural— en obra tan ardiente como la del Greco. Obra intrínsecamente intelectual; pero, por esencia, humana, enraizada en la dimensión que el espíritu da a tal condición. Por eso pudo ser, al mismo tiempo, ensalzada por los letrados y por el pueblo. Tuvo éste, como siempre, el certero instinto ligándole a lo que le era más entrañable: su propia fe religiosa. Esto nos basta para evidenciar su proyección social en el ámbito toledano. Y eso que la misma perplejidad inevitable nos alcanza hoy en la onda emotiva de una concepción tan radiante y actual en su intemporalidad.

Pienso que en la agenda de un estudiante de hoy se anotarían, respecto de la obra del Greco, más o menos, las siguientes observaciones:

1. La obra del Greco es alucinante. Me infunde cada vez una nueva y la misma pasión. Vive en, dentro y por el espíritu. Me acerco a ella saturado de todos los tópicos: su mundo siempre va más allá. Aun en la adecuación de su técnica, ¿existe materia más elaborada, plásticamente, que la que la sostiene? De ella podría de-



La Anunciación. Museo Balaguer. Villanueva y Geltrú (Barcelona)

cirse lo que los plásticos actuales erigen en fin, bien que sirviéndolo pocas veces: ante todo, Pintura.

2. Aquí no hay más que trance en el sentido de iluminación. Con todo, las figuras viven en su propia naturaleza y verticalidad la esencia misma de su razón de ser y existir. Son, pues, tan reales como *naturales* en su mundo. Se nos invita a entrar en él por nuestra propia vocación de perennidad y supervivencia. Todo en su ámbito es religiosidad trascendente, mundo y trasmundo, tránsito. Es el mismo el aire místico que respiran los caballeros que el que baten las alas de los ángeles.

3. Se comprende aquí la vinculación del alma del Greco al Toledo del XVI, convirtiéndolo, a su vez, en cumbre espiritual y tuétano místico de España. Casi se pregunta uno quién hizo a quién. Ambos, como el cuerpo con su alma, han logrado la unidad, es decir, el milagro. Podremos admirar la obra del Greco fuera de Toledo; pero no de la misma manera: intervienen una serie de factores de origen secreto.

4. ¿Por qué de la sensualidad plástica veneciana (que es una vertiente vital de su tiempo) surge, trasplantada a Castilla por un temperamento afín como el del Greco, otra vertiente —la ascética— en función de la transitoriedad de este mundo y la transmuta en pasión celeste?

5. Las raíces de bizantinismo en el Greco son lejanas. Lo bizantino es en sí, y ello en cada entidad y valor. Proyecta sobre el grafismo de la figura su culto, aislándola sin gran servidumbre de humanidad. Escribe su devoción. Por el contrario, aquí lo esencial para el maestro es el universo mundo, la figura inmensa en él y no sólo por ser esto ya una concepción veneciana de la pintura, sino por su misma idea metafísica: sirve a una pasión de lo celestial.

6. La verticalidad y el alargamiento en cuanto expresión plástica de evasión (y no sólo como culto a la proporción bella) entran propiamente por primera vez a identificarse con la vida trascendente. No es el canon de las nueve cabezas; es la vocación de ultravida en la figura toda.

7. Nada más que personalidad enraizada con esencias últimas. Observación inmediata: ¿Qué tiene que ver nuestro culto de lo arbitrario —vacía fórmula pese a su libertad y quizá por ella— con la personalidad? Nada en el Greco es caprichoso, y menos, arbitrario: todo obedece al mandato de su propio ser y sustancia. Es celosísimo en el empleo de sus medios: no se disipa; va derecho, como su fe —que es la del genio—, a la verdad que le es esencial como hombre.

Que del Greco ha extraído el arte contemporáneo en lo más solvente de sus logros no pocas enseñanzas y sugestiones es evidente, y quisiera puntualizar aquí algunas de ellas. Es por demás curioso el celo y la preocupación que la casi totalidad de los artistas actuales tienen por vincularse exclusivamente a sí mismos en generación espontánea. Ello es una consecuencia del planteamiento de su cuestión de concepto y principios. Pesa más en lo actual la tradición a contrapelo (una manera de seguirla), es decir, el estar atento a ella para borrarla y no hacerla, proponiendo en su negación algo

inusitado y distinto, que el aceptar de buen grado el conocimiento y goce de esa tradición (vinculada, por humana y universal a unas constantes) para partir de ella en función de continuidad. Por manera que lo más moderno la toma aquí o allá para deformarla, para volverla del revés, para darle, en el trasunto de sus formas, un punto de arbitrariedad fácilmente reconocible. «Oscurezcámoslo más todavía, hagámoslo más moderno.» Así se ha podido ejecutar y hasta imponer una obra considerada como revolucionaria. En el Greco se ve, precisamente, mejor acaso que en otro artista, cómo se han aprovechado unos elementos de dicción que sirven, por motivos de un orden superior, a su propia naturaleza. Es que aquí lo esencial ha sido un fin, y un fin trascendente. Todo parece ocasionalmente servirle; pero razones ocultas colaboran de modo mágico y providencial en hacer de cada circunstancia lo mejor. El alimento y los medios determinados, por una feliz fatalidad histórica, se han transformado en la propia sangre: la tradición deviene nueva vida. En el primer caso el prejuicio antitradicional debilita cuando no anula los más altos fines como una empachosa adherencia intelectualista. Es el círculo vicioso de lo experimental que vuelve para recomenzar, truncadas las grandes metas, su nueva peripecia.

Todo proceso histórico, toda personalidad genial, proyecta sobre el futuro su existencia y ello en mayor o menor medida según el carácter concomitante que, en cierto modo, le hace más comprensible desde cada época. Son las reviviscencias de que habla Franz Roh. Estas dos características tan destacadas en el Greco —personalidad y libertad, genio y evasión— le ligan, con Goya, a las inquietudes estéticas del presente.

Del Greco se ha querido tomar el ejemplo de su «fuga» (la «doctrina caprichosa y extravagante» —Jusepe Martínez— o el «contentar a pocos», del P. Sigüenza) cuando, en efecto, no hay proceso más lógico, más lenta y progresivamente elaborado que el de su adecuación entre idea, técnica y estilo. Cosa muy diferente es la arbitrariedad por ella misma: aquí todo ha sido necesario. La licencia tiene la medida justa que la expresión exige. El Greco encuentra porque busca, consecuente con el hambre de su verdad metafísica. Es posible que el arte moderno —y sobre todo el actual— quiera, movido por intuición en el más noble de los casos, adentrarse en el caos de las formas arbitrarias, banales e incomprensibles; pero esas formas emanadas de oscuras apetencias del subconsciente, no se valoran como factores de inteligencia (lo que les otorga rango de entendimiento y universalidad), sino que quedan ahí como un mal país —larvas, detritus, caos— inhabitable. Lo doloroso y lo glorioso es el límite, al servicio, como en el Greco, de una geometría trascendente. Ese no importa el qué ni el cómo para lograr materialmente el elemento expresivo —la técnica— en el cretense es de una dosificación perfecta. Por parte del arte moderno (el que se erige como tal) es caprichosa: nace y muere —queda ahí— inoperante en su propia inanidad, esperando provocar sugestiones a base de literatura, larvas de emoción, alusiones gregarias, pintura-objeto. (Hay que considerar, no obstante, dentro de ello, que determinadas pinturas abstractas vinculan más seriamente su hacer a no se sabe qué ráfagas cromáticas de inspiración grequista en las que la materia aspira, sin más, a captar un valor plástico análogo al del pulimento de ciertos minerales. En el Greco esta operación es, a veces y en algunos fragmentos, evidente en su propia riqueza.) Si nos detenemos en su proceso técnico vemos que esa dicción de su pincelada acuosa (de un aceite que no ha ennegrecido) es consecuencia de su propia fiebre. Todavía, como después en los mismos venecianos, la pincelada no se ha desflecado ni quedado aislada. Su pastosidad sigue a la forma. Nace el breve toque —carmines, grises— ya no tan fundido como en las pequeñas cabezas de ángeles o en aquella otra, retrato, del caballero en sombra bajo el manto de *La Virgen de la Caridad*, de Illescas. Necesita la unidad; necesita, sin embargo, acomodarla a la pasión de los tonos por transparencia, de las veladuras puestas sobre blancos o sobre oros refulgentes. Técnica, como es sabido, veneciana; pero llevada por su necesidad de violencia cromática a límites insospechados. (Se comprende que el fresco no le tentara y que detestase la técnica de Miguel Ángel.) Ninguna novedad —no la necesita— en la preparación soporte de su pintura. Se trata de la misma hecha al temple cuya receta se sigue en Venecia como en España. Nunca el Greco altera los elementos materiales de su técnica. Pacheco no le tuvo nada que objetar en este sentido. El campo gris de la preparación grasa que seguía al temple sobre el lino (donde a veces, como en las márgenes del *Bautismo*, se dejan pinceladas a manera de franja o marco) es el mismo que luego empleó Velázquez.


San Francisco. Col. Fernández Araoz. Madrid

Las influencias más reconocibles del Greco en el arte contemporáneo están en la exaltación consciente de los valores expresivos. Cierto que tales influencias pueden referirse de análogo modo, como se ha visto, al rupestre o al románico; a los grafismos arcaicos o a las pinturas negras; pero, intrínsecamente, el entendimiento de la obra del cretense ha actuado sobre un ciclo todavía ceñido a valores de humanidad. La carrera en pos de lo distinto es vertiginosa. Paralelamente a la descomposición de las formas de referencia objetiva, la huida de la Naturaleza

La Magdalena. Col. E. Boto

es como un ciclo abierto de consecuencias imprevisibles.

El principio de necesaria libertad lanza al Greco, reiterémoslo, no a la descomposición, sino a la última violencia de esas formas en la figura humana. En él jamás se destruyen estas formas, sino que se exalta —no importa si hasta el delirio como cumple a su metafísica— su propia arquitectura. Sus anatomías son posibles; pero no absurdas: por tanto, viven. Él se cuida obsesivamente de esta vida de tal modo que el clima místico que las agita lo confirme. En el arte actual el declive hacia la destrucción representa un camino; pero el camino que no va ni pretende ir a ninguna parte, pues el fin está en el propio camino, en lo que tiene de peripecia y de espectáculo. El drama de la plástica más reciente está en pedir a las formas y aun a la técnica en sí los valores que no puede ni debe dar más que el espíritu asistido por la razón. Renunciar a ello es quedarse, cuando más, en la mera cualidad decorativa. Lo irracional no es arte aunque se pida al diablo el milagro para que lo sea. El expresionismo que alternativamente aparece como movimiento feliz no pocas veces inspirado en el cretense, necesita servir, como en él, a un fin, a una idea, a una fe. La deformación expresiva va en pos de algo superior y no detrás de la estilización gregaria de las formas. Nacen, a veces, esas humanidades depauperadas en su miseria donde se apunta, todo lo más, a una intención social o política. Sin embargo, la onda del expresionismo —que no deja de ser, como todos los «ismos», un medio— invade noblemente no poco del arte moderno. Pero el proceso de la descomposición continúa: era lógico que se acabase por pedir esa expresión a la destrucción misma, a las absurdas materias y a sus mismas texturas. La especial delectación en esos elementos materiales como portadores, sin más, del mejor contenido expresivo e inefable, ya era un fin: estamos en el campo de lo abstracto.

Propiamente no existen ni interesan los valores compositivos en la estética actual y ello por mucho que se rasguen estos artistas sus vestiduras. La obra que aspira a integrar un ciclo de inquietudes artísticas es por demás escasa. La diversidad y el juego con lo heterogéneo e inusitado es cosa diferente. Se va, en todo caso, en busca del trozo, del fragmento feliz. Es la consecuencia lógica de la desintegración y narcisismo de cada una de las artes, especialmente de la arquitectura. La influencia de la composición, tan fundamental en el Greco, se abandona. Claro que, en toda distribución de elementos plásticos, puede hablarse celosamente de un principio compositivo; pero ello puede ser gratuito. La composición es, por esencia, una jerarquía de valores; un orden en función y al servicio de una meta intelectual o espiritual superior. Cuando ese orden es, por concepto, innecesario, la composición huelga como principio.

De todas maneras la influencia del arte del Greco perdurará. Es una constante que ha servido, sirve y servirá a los designios espirituales del hombre de todos los tiempos. Se ha creído y se cree hoy puerilmente que en unas generaciones se puede cambiar el curso del arte y la verdadera meta de los procesos estéticos. Cambian éstos en cuanto, sin duda, se enriquecen; pero no en lo que tienen de sustancial como apetencia del espíritu. Jamás ciertas leyes y servicios anularon ni empequeñecieron la libertad (que también es un medio). El Greco está ahí y lo que mejor podemos aprender de él es esa lección de perennidad que da con la entrega a lo trascendente y eterno.

J. A.



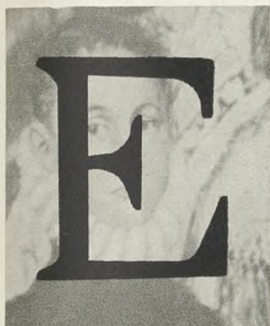
Ángeles. (Fragmento.) Col. de la señora viuda del Dr. Marañón ▶



SUS RETRATOS

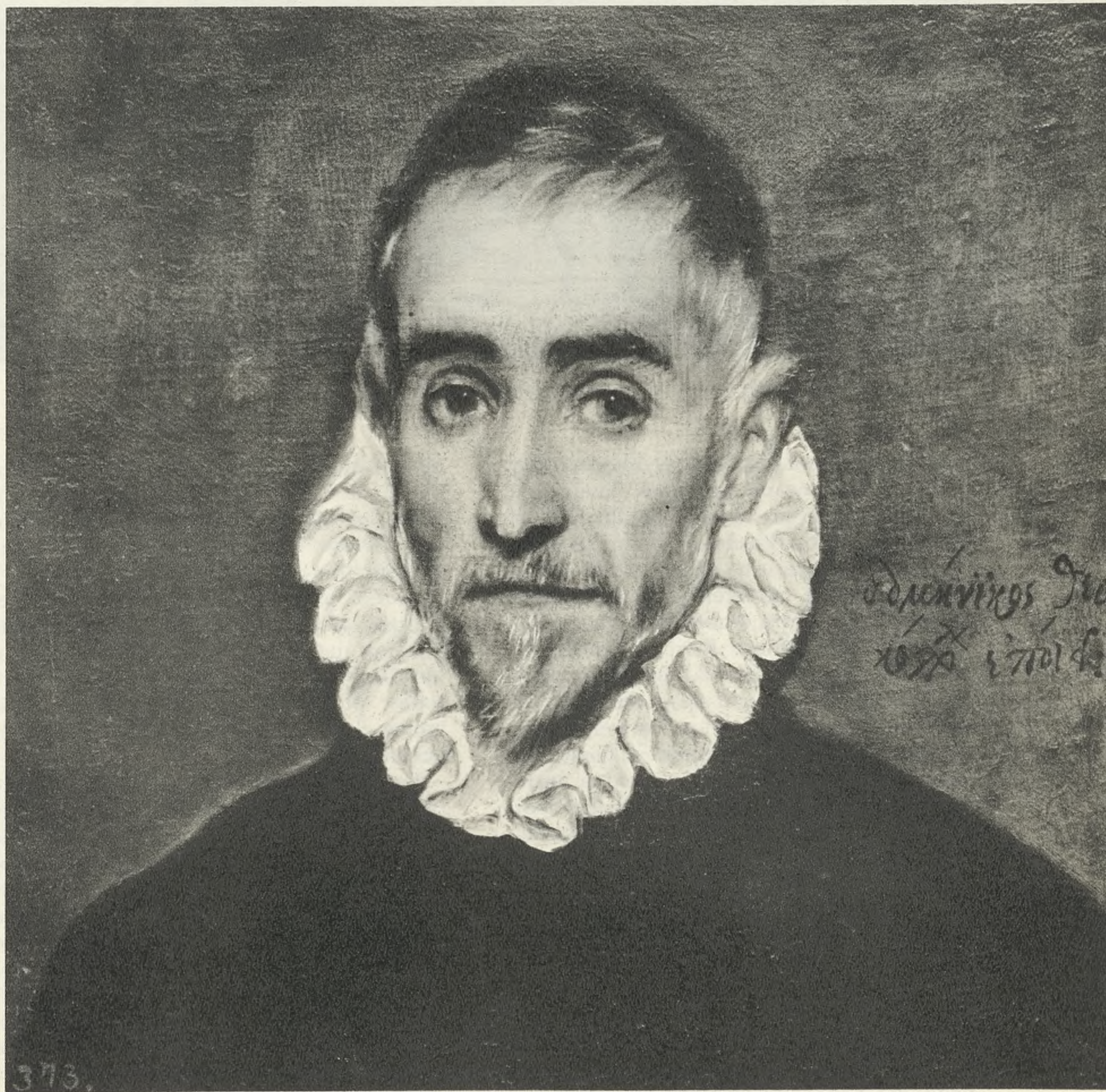


Por el MARQUES DE LOZOYA

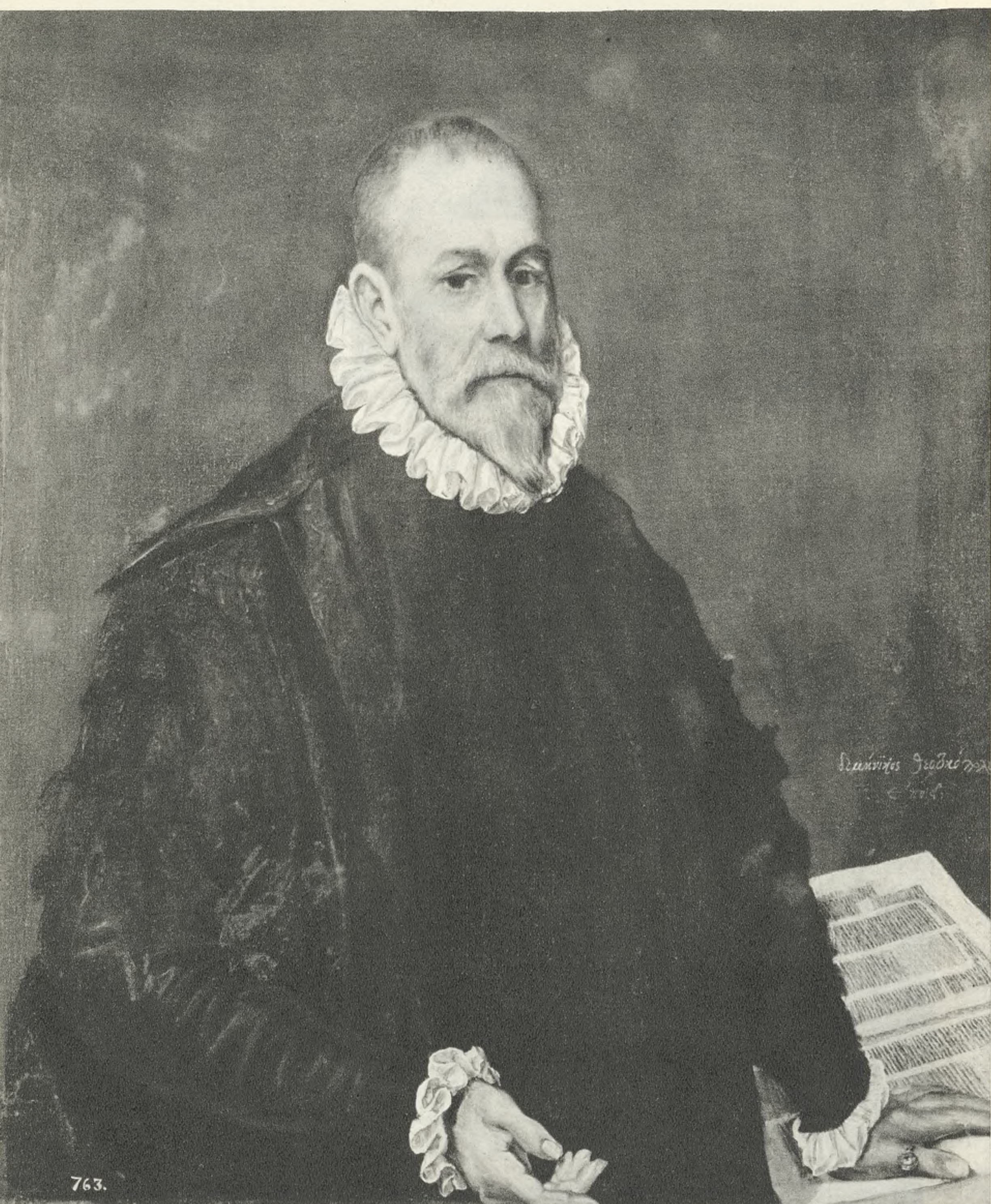


El retrato es un género propicio a los pintores hispánicos. Esto es porque, aun en las épocas de riguroso academicismo, tan adversas al genio de los españoles, que prefieren el estudio profundo y certero del mundo exterior a la coacción académica que les propone arquetipos de belleza —los siglos XVI y XVIII, por ejemplo— les obliga a este realismo que está en el fondo de su ideal filosófico y estético. En el momento imperial de España, cuando impone a toda Europa, mejor dicho, a todo el mundo de cultura occidental, la lengua y la moda, signos ciertos de Imperio, se difunde un tipo de retrato *a la española* en el cual los personajes se sitúan en sobria y elegante apostura. Pero, caso frecuentísimo en la cultura hispánica, en la cual las iniciativas no son frecuentes, España recibe el sistema de dos extranjeros: el holandés Antonio Moro y el cretense Dominico Theotocópuli.

Los pintores de retratos pueden repartirse en dos grupos: los que «retratan» y los que «se retratan». Hay pintores que se sitúan ante el modelo, sea un gran señor o sea un mendigo «cohechado», sin más pretensión que el ver cómo la luz modela una humana arquitectura, y, si es posible, arrancarle el secreto que se esconde detrás de una fisonomía atrayente o repulsiva. Éste es el caso de los primitivos italianos y neerlandeses; de Rafael, de los venecianos. Pero hay otros pintores que no ven en el modelo sino su propia alma y no hacen otra cosa, al



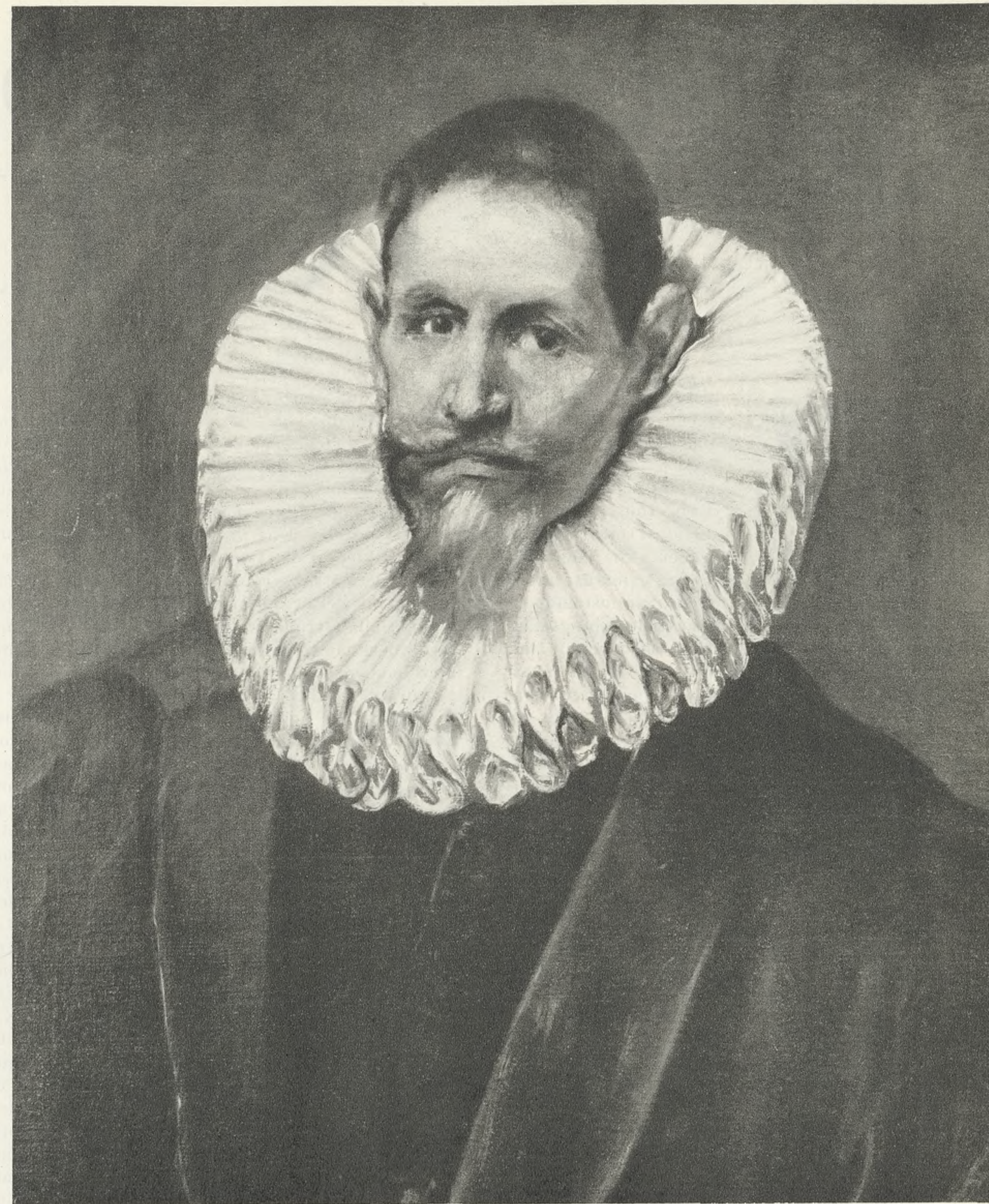
Un caballero. MUSEO DEL PRADO



El médico. (Dr. Rodrigo de la Fuente?) MUSEO DEL PRADO



Un caballero. MUSEO DEL PRADO



El licenciado Jerónimo de Cevallos. MUSEO DEL PRADO

pintarle, sino adaptar la anécdota externa del personaje a un arquetipo invariable que permanece en lo más hondo del espíritu del artista. Yo citaría como ejemplos bien definidos de este género a dos grandes pintores de caracteres absolutamente antagónicos: Pedro Pablo Rubens y Dominico Greco. Ambos fueron grandes retratistas y trasladaron al lienzo amplios sectores de la sociedad de su tiempo. Es curioso notar cómo todos los personajes del barroco pintor neerlandés, cómo los del cretense-toledano están unidos entre sí por un aire de familia. Contemplad, por ejemplo, en el Museo del Prado, los retratos de Ana de Austria, Reina de Francia, y de su suegra María de Médicis. No corría por las venas de ambas damas una gota de sangre común, y, sin embargo, parecen madre e hija, o, mejor aún, dos diferentes retratos de una misma persona. Miembros de una gran familia se diría también que son los hidalgos y los frailes que se extasían de admiración en el sepelio del Señor de Orgaz. ¿Es que eran gordos y sensuales todos los príncipes y los burgueses contemporáneos de Rubens? ¿Es que eran místicos y austeros todos los hidalgos toledanos en los reinados de los Felipes II y III? De ninguna manera. Lo que sucede es que Rubens y El Greco pintaban, en realidad, «autorretratos», que reflejan más su propio mundo interior que el de sus retratados. En cambio Diego de Silva Velázquez lo «retrata todo»: príncipes o bufones, perros o caballos, hasta los paisajes de Roma o de Madrid.

Este arquetipo interior que Dominico reviste en España de los accidentes de la sociedad española, se formó ya en la Creta nativa, antes del viaje del pintor a Venecia, en busca de la sabiduría de los venecianos, maestros de toda Europa. Se formó ante los frescos y los mosaicos bizantinos de su isla, con las lecciones de los monjes miniaturistas, pero sus precedentes son mucho más antiguos. Reiteradamente se ha citado la relación de los retratos del Greco con los que aparecen en las tablitas funerarias de la necrópolis egipcio-romana de Fayum que Dominico no conoció. El secreto del Greco está ya en los grandes ojos estáticos de aquellos personajes, que parecen enfrentarse con el misterio de la Muerte con melancolía, pero sin miedo ni tristeza. Aun cuando se haya querido buscar en estos retratos el reflejo del alma oriental, son, en realidad, más romanos que egipcios. Pertenecen a ese arte popular, cristiano o pagano, de Roma, menos correcto, pero infinitamente más expresivo que el de los artistas profesionales.

Cuando el joven cretense llega a Venecia se deja impresionar de tal manera por los geniales venecianos, que, de haber muerto en ese tiempo, no hubiera sido otra cosa que un corifeo secundario de los talleres venecianos. Así, el retrato de Julio Clovio en el Museo de Nápoles: un buen retrato al estilo de Tintoretto, y nada más. Hay, de todos modos, en el retrato, tan clásico aún, de Vicencio Anastagi en la colección Frick, de Nueva York, una inquietud nueva —aquellos verdes que parecen esmeraldas líquidas— que anuncian una sensibilidad que ha superado ya el absoluto dominio de los maestros geniales.

Pero, en 1577, El Greco está en España, cuyo inmenso prestigio, después de Lepanto, domina en su Creta nativa y llena de terror a los patricios de Venecia. Y en esta España, con voluntad de ser europea, se respira un ambiente que no es de Europa en la inmensa mole geométrica de El Escorial, que solamente en Oriente parece posible y en los palacios; en las calles y en los palacios de Toledo, que sigue siendo, a pesar de Alfonso VI, de los Reyes Católicos y del mismo Felipe II, mitad árabe, mitad judía. Dominico olvida todo lo de Italia —menos el oficio— y siente cómo resurge, hasta invadir todo su ser, su alma oriental. Es con el criterio de los retratistas de Fayum, de los monjes pintores de frescos y de miniaturas, cómo El Greco se enfrenta con caballeros, eclesiásticos y frailes que tampoco pertenecen del todo a Europa; que no sienten los afanes por la riqueza y por los placeres de la vida, de los burgueses de Flandes, de Francia o de Florencia; que están penetrados hasta los tuétanos del desprecio hacia lo contingente y perecedero; de inquietud ante el terrible misterio de la Eternidad.

De estos tres elementos: tradición oriental siempre viva y ahora reavivada, técnica veneciana, ambiente de la España en la cumbre melancólica de su grandeza, tan próxima al ocaso, surge la serie iconográfica más importante que conoce, quizá, la Historia del Arte. Bastarían para situar al Greco como el primer retratista de todos los tiempos los personajes que conversan en espirituales coloquios —a veces con las manos, como los sordomudos— en el magno lienzo de la iglesia de Santo Tomé. No vamos a enumerar ahora la serie del Museo del Prado o la dispersa por diversos museos. A mi juicio lo mejor está en el cuadrito del Prado, que contiene la cabeza, maravillosamente modelada, de un caballero de cabello cano. Es el retrato de toda una época y de todo un país en uno de los momentos más bellos que ha vivido la Humanidad. A veces me parece que sólo este retrato vive en el Prado y los que le rodean en otras salas no son sino bellas figuras de cera policroma.

Me quiero detener un momento nada más ante *El caballero de la mano al pecho*, pintado solamente con negros y con ocres, como había de pintar Goya en sus últimos años. En la tertulia de *El Correo Erudito*, en torno de don Antonio y doña Mercedes Ballesteros, vertí la especie de que podría ser el retratado Antonio Pérez. El parecido con los retratos del famoso personaje es evidente. El personaje era un hombre de refinada elegancia, sin hábito militar. Todo conviene con el fastuoso Ministro, el «Rafael Peregrino», que es uno de los más elegantes escritores en lengua castellana. Don Gregorio Marañón recogió este aserto, vertido alegremente en una tertulia, para rebatirlo. Según el gran historiador, no puede ser el caballero que parece contener con la bella mano el corazón que quiere saltar del pecho, el torvo secretario de Felipe II. Pero ya lo hemos dicho: todos los retratos del Greco, como los de Rubens, no son otra cosa que autorretratos.

M. de L.

AZORIN

ILLESCAS, TOLEDO



Vamos a Illescas, a treinta y cinco kilómetros de Madrid; queremos ir a Illescas antes de la segura invasión de los turistas, todavía no advertidos; antes de que lleguen los cineastas con sus cámaras; antes de que sea instalado el necesario parador confortable. No nos han preparado a la visita ni Baedeker, ni Hachette. Ni el uno con lo rojo de sus tapas ni el otro con lo azul de su encuadernación nos han incitado a la fruición del color en el camino, en el cielo y en el arte de una iglesia y de un pintor. La iglesia de Illescas nos atrae; ninguna guía moderna la comenta por extenso; sólo allá en 1852 la de Mellado estampa, a propósito de la iglesia, el nombre del «Greco», y nos lo da estropeado. El camino es liso, cómodo; a trechos, a un lado y a otro, filas de árboles con la blanca faja que tranquilice a los automovilistas. A fines de junio, anchurosos planos amarillos de los trigales recién segados, planos verdes de frescas plantaciones, el ejército simétrico, severo, de los olivos cenicientos. Y en lo alto, el añil intenso, resplandeciente, del cielo en la altiplanicie castellana. No encontraremos en Illescas a Francisco I de Francia, que aquí vivió después de su cautiverio en Madrid; pero sí lo rememoraremos. No sabemos con fijeza lo que vamos a encontrar; llevamos, entrañablemente, un presentimiento que deseamos ver cumplido. Ya en las calles del pueblo nos detenemos ante la iglesia; está cerrada. Al lado vemos una puerta abierta y en el lienzo de un muro unas rejas, tras de las cuales percibimos celosías espesas de listones de madera. En el patio en que estamos —patio con las frondas verdes de unos árboles sobre la blancura de las paredes— calla de pronto una treintena de niñas vestidas de negro, blancos los puños y el cuello. Nos hace cruzar una religiosa un breve atrio, y ya hemos cumplido nuestro deseo; la iglesia es blanca; nos embargan en la blancura el silencio y la luz suave. Resaltan en lo blanco los ramos desvaídos, gratamente desvaídos, de una antigua alfombra, ante el altar mayor, y las manchas violentas de rojo en los cuadros, iluminados por reflectores, encendidos súbitamente. En uno de esos cuadros, en el margen, pegados al marco, asoman, como si hubieran hecho un esfuerzo por asomar —para vernos y para que los veamos— dos caballeros, los rostros de dos caballeros; se destaca —y nos da la sensación definitiva, la que conservaremos— el cuello blanco, escarolado, de uno de esos personajes. Todavía el anhelo del visitante se ha de completar: unos pasos tácitos han de llevarle a una apartada capilla. Estamos en suave penumbra; luz solar, luz de alta ventana, cae en el ámbito; otra vez luz repentina de reflectores ilumina otros rojos acentuados. En anchas vitrinas colocados ordenadamente hay unos pequeños soportes con sus cartelas. Una voz susurra: «Reliquias». El fervor que traspira esa legión de santos, de mártires, confluye con el fervor que emana del arte de un artista ansioso del más allá eternal. Todo calla ahora y la tarde declina; todo va a estar dentro de unos momentos sumido en la sombra, en la negrura de la noche. Tenemos un pesar al despedirnos de la iglesia —con sus «Grecos»— y de Illescas con sus recuerdos. Querríamos haber visto a Illescas en la alta noche, bajo el parpadeo de las estrellas, en la inmensidad del silencio en el campo. De seguro que en la iglesia habrá una lucecita perenne: «Lux perpetua».

Nos separan unos kilómetros de Toledo, en la misma vía, en la misma provincia. Toledo, en la Edad Media, era el laboratorio universal de la Magia. Michelet, en su libro *La Sorcière*, dice: «Toledo era la ciudad de los brujos, y su nombre tenía algo como cabalístico. Los brujos formaban en Toledo una especie de Universidad, y su importancia estaba acrecida por sus relaciones con los moros, con los judíos.» Victorien Sardou, el dramaturgo, ha leído seguramente esas líneas de Michelet y ha intuido, en sus saberes de erudito, en sus cavilaciones de espiritista, un cigarral en el Tajo y un palacio y una plaza en Toledo; serán esos los escenarios de una tragedia que va a escribir y que situará en 1507. Título, el mismo de Michelet, *La Sorcière*; protagonista, una bella y dolorosa hebrea, Zoraya. La obra se estrena en París, en 1903, y de Zoraya hace Sara Bernhardt. ¿Qué es lo que tendrá que ver Zoraya, hechicera joven —hechiceras jóvenes las encontramos en los procesos antiguos—, con el gran nigromante de Toledo? Ése gran nigromante lo crea otro toledano. El infante don Juan Manuel nace en Escalona; en su *Conde Lucanor* nos dice que el deán de Santiago desea consultar un nigromante y que sólo en Toledo podrá encontrar al más sabio de todos los nigromantes. Tiene don Illán su consultorio en una cámara «muy apartada»; se baja a ella por «una escalera de piedra muy bien labrada»; el lugar es harto profundo; el Tajo corre cerca. Gran lección de prudencia, de cautela, nos da el infante don Juan Manuel con la extraña aventura que nos cuenta; pero queda en el aire un cierto desasosiego, una cierta inquietud, un cierto misterio. Pronto vamos a quedar prendidos en las mallas del «Greco»; pronto el mismo «Greco» —lo evidenciará el doctor Marañón— quedará prendido de las mallas de Toledo. El «Greco» va a vivir en un ambiente de sobreexcitación cerebral. ¿Qué inquietud ha venido a entreverarse con el antiguo misterio? Sospechamos que está latente aquí un antagonismo de razas. En el libro del conde de Cedillo, *El cardenal Cisneros* (1938) —publicado por la Academia de la Historia—, se lee una carta reveladora. Con fecha de 25 de enero de 1516 se le escribe a Cisneros desde Toledo que «está la gente común de mercaderes y personas de su calidad tan amedrantadas, que toda esta noche pasada no han hecho otra cosa sino pasar fardeles y arcas a monasterios». Añadid el nervosismo que ocasiona y deja tras sí una discordia civil —la de las Comunidades— y las perturbaciones que suscitan las guerras internacionales, lejanas. Los matices que van, en gradación penosa, del hombre simplemente decentado al loco de atar, son múltiples. El doctor Marañón, clarividentemente, ha cotejado el loco, los rostros del loco, con las visiones del «Greco». Del «Greco» que visitaba el manicomio de Toledo. Hay que reflexionar sobre el ambiente de Toledo y el ambiente total de España en aquellos días, en aquel siglo, el XVI. Toledo representa hondura de sensibilidad. Pensemos —debemos pensar— que hay un momento en que conviven en Toledo dos de las más finas sensibilidades de España: Santa Teresa y el «Greco». Y precisamente Santa Teresa nos conduce también al estudio del desequilibrio mental. Santa Teresa ha estado en Toledo varias veces; pero la más notable de sus visitas es la de 1569, cuando viene a fundar. En el capítulo VII de *Las Fundaciones*, Santa Teresa trata de cómo, en los monasterios, «se han de haber con las que tienen humor de melancolía». De varios conventos se han dirigido a la Santa en súplica de remedio. La gran preocupación de Santa Teresa son las «melancólicas» —neurasténicas—, y ciertos señores, los cuales imponen el ingreso de una joven en un monasterio, y luego, cuando cansada esta joven quiere salir, la retiran más o menos violentamente.

Los colores en el «Greco» y los colores en la flora silvestre; el amarillo delicadísimo del jaramago, el rojo encendido de la amapola, el azul intenso del cardo. Desde lo alto de un antiguo cigarral, convertido en hotel, he contemplado enfrente Toledo una tarde de abril. Veía, primero, el pardo hacinamiento de las edificaciones, y abajo, en el llano, el verde claro de los frutales entremezclados a los cinereos olivos. He leído en un libro de mineralogía española que en tierras de Toledo se encuentra «espato adamantino». Raya el cristal. ¡Cuántas sensibilidades son rayadas en el mundo, como este espato el cristal, por el genio de una santa, el genio de un pintor!

CINCO «GRECOS» ENTRE TOLEDO Y MADRID





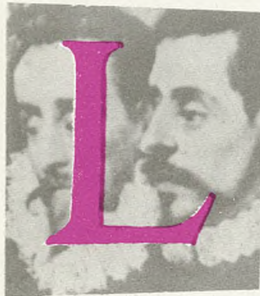




La Anunciación.—La Virgen de la Caridad y sus donantes.—San Ildefonso.—El Nacimiento de Cristo.—Y, en el centro, *La Coronación de Nuestra Señora.* SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA CARIDAD. ILLESCAS

MARTIN ALONSO

LOS CUADROS DE ILLESCAS



La obra del Greco está espléndidamente seleccionada en el Museo del Prado, de Madrid; en Toledo, en El Escorial y en el pueblecito de Illescas. El Greco, admirado universalmente, pero incomprendido de muchos, nacido en la isla de Creta y afincado en Toledo, no llegó a España ilusionado por el azar bohemio de la aventura, ni se estableció por capricho en la Ciudad Imperial. Vino a esta ciudad del Tajo atraído por su alma numerosa y lejana, por su espíritu de áspera independencia. Generaciones inacabables de cortesanos, hidalgos y campesinos convivieron junto a las piedras de viejos conventos, en residencias góticas, mudéjares o platerescas; pasearon por empinados y estrechos callejones moriscos y dialogaron en una ciudad, en donde cada casa es un sumario de recuerdos y una voz que habla al espíritu.

ILLESCAS, SITIO REAL

Para las sillas de mano y las carrozas reales, primero; y para las diligencias, después, Illescas era el descanso obligado entre Toledo y Madrid. Está a treinta y tantos kilómetros de la capital. Los turistas que hacen la ruta artística toledana señalan a Illescas en el punto medio de su recorrido como primera jornada del viaje. En el hospital de Nuestra Señora de la Caridad nuestro pintor Theotocópoulos dejó las huellas de su inmortal pincelada.

Illescas conserva señales de pretéritas grandezas. Muestra de la arquitectura militar toledana del siglo XII es el arco de Ugena, que sirvió de entrada a la villa. Fueron joyas muy valiosas el convento de franciscanos, la Casa Consistorial, porticada, los arcos góticos de muchas casas nobiliarias, la iglesia de las Monjas, con la escultura gótica de la Virgen de la Vega, y el templo parroquial de Santa María. Su torre mudéjar, especie de giraldilla, arranca del siglo XIII. Se alza esbelta y sensitiva en la tierra fuerte de la llamada de la Sagra, como una oración vertical y cristiana. Es la princesa de las torres mudéjares de Castilla la Nueva.

Fue sitio real Illescas durante el siglo XV. Juan II pasó muchas fiestas navideñas en su mansión señorial de esta villa. Nos lo dice la «Crónica del halconero» de Juan II en el manuscrito 9.445 de la Biblioteca Nacional: «c. XIV. *De cómo partió el rey de Móstoles a tener la fiesta de Navidad, con su mujer la reina doña María e su hijo e Príncipe en Illescas».* En 1436 se concertaron las paces entre Aragón y Navarra, y el martes, 25 de diciembre, desde Illescas, nuestro monarca hizo saber a los reyes de Portugal y Francia esta concordia.

EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA CARIDAD

Su primitiva fundación se debe al cardenal Cisneros. Nos lo recuerda un lienzo de Alejandro Ferrant, pintado en 1892. A esta imagen de la Virgen encomendaba San Ildefonso los escritos y plegarias en su monasterio visigótico erigido en el año 633. Veinticinco lámparas de plata ardían en el siglo XVII ante el camarín de la Excelsa Señora.

Penetramos en el templo de traza herreriana, de nobles formas romanistas interpretadas en piedra y ladrillo. Tres hermosos retablos y cinco *grecos* enriquecen su interior. Posiblemente hubo un sexto cuadro, el de *Los desposorios de Nuestra Señora*, hoy ausente de España y catalogado en el Museo de Bucarest.

Sabemos exactamente los años que permaneció el Greco en Illescas trabajando en el retablo del templo de este hospital. La fecha en que debía entregar sus pinturas era precisamente el 31 de agosto de 1604. Las obras se contrataron con el «Greco y su hijo» el 8 de junio de 1603. Los fundadores concedieron al pintor un anticipo de mil ducados, y el coste total dependía de la tasación definitiva. El escultor Torres y el pintor Francisco Esteban efectuaron la primera tasación del retablo en 17.576 reales, y el oro que cubría la madera, en 9.226.

No faltaron pleitos y disgustos. Esta vez el contratiempo fue con la Hacienda. El alcabalero de Illescas puso pleito al pintor para que pagara contribución por la venta de las obras. La sentencia fue favorable al Greco y esta exención del tributo sirvió de norma a muchos pintores cuando la Administración exigía el pago de derechos en la tasa de sus cuadros.

SÍNTESIS DEL GRECO

Acaso pudiéramos dar un enfoque tripartito a la pintura del Greco, agrupando en un primer período, como realizaciones señeras, *La Trinidad*, *La Anunciación*, *San Benito*, *Un médico* y *El caballero de la mano al pecho*, del Museo del Prado; *San Sebastián*, de la catedral de Palencia; *San Mauricio*, de El Escorial; *La Adoración de los pastores*, de Santo Domingo el antiguo, en Toledo; *El expolio*, de la catedral toledana, y, sobre todo, *El entierro del Conde de Orgaz*, de Santo Tomé (Toledo, 1586), la página más impresionante de la pintura española por su intimidad naturalista, exaltado realismo, estructura dinámica y sobrias entonaciones.

Los cuadros del hospital de Illescas forman los jalones del período posterior al *Entierro*. A éstos hemos de añadir, por sus fórmulas de técnica convergente, *El bautismo*, *La Crucifixión*, *La Resurrección* y *Un hidalgo desconocido*, del Museo del Prado; *La Coronación de la Virgen*, *La Sagrada Familia* y *La Verónica*, de Toledo; *San Pedro*, *San Eugenio* y *El sueño de Felipe II*, de la sacristía y salas capitulares del Escorial. La tercera época culmina en *La Pentecostés*, del Prado, y en aquella portentosa orquestación de formas y colores, envuelta entre ángeles, rosas, alas y nubes, para escalar la altura del empíreo, que se llama *La Asunción* y que hoy preside las salas del nuevo Museo de Pinturas de Santa Cruz, en Toledo.

LOS CINCO CUADROS DE ILLESCAS

En el altar lateral del Evangelio y en el crucero de la iglesia de Illescas dejó el Greco uno de los retratos más nobles y perfectos: el *San Ildefonso*. Mide 1,85 × 1,02. Acaso sea la obra más representativa de su segunda época, tanto por la técnica como por sus modos expresivos. Personaje netamente toledano como el Conde de Orgaz.

El Greco ahonda en todos los módulos de la santidad, y su pintura bivalente, mezcla de realismo y de idealismo, es una conjunción de auténtica intimidad. Ha elaborado el retrato de *San Ildefonso* en la plenitud de su vida, con entrañable piedad a nuestra Señora, con una patética transida de nobles sentimientos. El santo, sentado tras de su mesa de trabajo, contempla la imagen de la Virgen en una pausa de ideas, con la pluma en alto y una mano posada sobre la página del libro. Quizá escribe los loores de Nuestra Señora en su obra *De la virginidad de la Madre de Dios*. Su rostro, sosegadamente iluminado, con esa encalmada beatitud del que se siente inspirado por Dios, escucha las frases y escribe al dictado de un poder sobrenatural. El sillón de terciopelo tiene remates de bronce y rojos borlones de seda. La Virgen es una reproducción de la imagen del altar mayor.

Los rojos de la mesa se destiñen en cárdenos rosados y se armonizan en rosadas llamas. Tienen estas telas una densa calidad sensible. Los carmines se transforman en superficies ulceradas, de herida que se va desgarrando. Los dorados de la mesa parecen colores enfermos, por sus tonos rosados y mustios. La muceta morada del santo matiza ciertos grises oscuros. Pero la parte baja del cuadro es más colorista. La zona superior, más austera, se centra en la expresión mística del rostro que mira a la Virgen en un éxtasis suave de santa inspiración.

Todo lo de abajo representa la gama viva y caliente. Por allí ha pasado la influencia veneciana, el recuerdo de Rubens y el Tiziano. En lo de arriba está la gama algo más fría, lo místico, lo español. La mano sobre el libro tiene postura pianística. El libro es el teclado; cada sonido de las páginas está escuchando a su mano de factura griega; esa mano que junta los dos dedos centrales en un alargamiento exclusivo de nuestro pintor.

El cuadro de *La Virgen de la Caridad* debió cobijar también a los pobres del hospital junto a los caballeros rogantes. Entre los retratados está el hijo del Greco, Jorge Manuel. Todos ellos recogen en sus ojos iluminados por la plegaria la irradiación divina de María. Un cielo de tormenta circunda el manto virginal, que, como cabaña de refugio, ampara a sus devotos. El vértice es la cabeza maternal en un triángulo de sombra protectora.

En la bóveda del presbiterio pintó El Greco escenas de la vida de la Virgen, que hoy decoran, en tres grandes medallones, la capilla de las reliquias. En el centro, muy cerca de nuestras miradas espectantes, *La Coronación de la Virgen* contrasta sus verdes, rojos y azules con el blanco de armiño del Padre Eterno. Las tres divinas personas presentan la corona triunfal sobre la figura inmaculada de María, que levanta su cabeza y junta las manos en una adoración de eterno agradecimiento.

¡Qué alegría transfunde el cuadro de *La Anunciación* con su significado de mensaje redentor! El ángel recto y puro como una azucena, vestido de un verde jugoso, pronuncia la salutación. Junto al reclinatorio la figura dulce de la Virgen arrebujada en los anchos pliegues de un manto azul plomizo. María manifiesta su agradable sorpresa. La arquitectura de las manos, extrañamente colocadas, armoniza con la postura respetuosa del mensajero y la luz divina que cae en haces sobre la escena.

En el cuadro del *Nacimiento* la composición y el color llegan a su cima expresiva. El Niño se reclina sobre la fulgente blancura de un pañal, que tiene transparencia y misterio de eucaristía. Un amarillo viejo y gastado brilla en el manto desprendido de San José. El Greco es el mejor pintor josefino. Coloca al santo en primer término, como figura importante, junto al Niño Dios.

PALABRAS FINALES

Nos parece exacta la opinión de la pintora griega Alejandra Everts. La clave de la tipología característica del Greco no consiste en arrojar sobre el lienzo figuras, sino sombras de los seres vivos. Estas sombras tienen la proporción alargada e inmaterial de las almas.

Con el propósito desesperado de artista genial convirtió los personajes en símbolos. Para mí sus figuras se alargan porque están vistas a través de los reflejos del agua en la superficie de un estanque. Por eso se desdoblan y estilizan.

Alguien ha definido al Greco como «el hombre a quien el tiempo no impidió ver la eternidad».

Hoy Illescas sola, a medio camino entre Madrid y Toledo, sin boato nobiliario ni regios alcázares, postrada en la monotonía y honradez de una aldea labradora, me recuerda muchas cosas. Acaso, como quería Foxá, la civilización es mortal, como las mariposas y los astros, y se nos puede morir o desaparecer entre los brazos, como una muchacha enferma, nuestra cultura.

M. A.

M.ª ELENA GOMEZ MORENO

LA CASA DEL GRECO



En el verano del año 1577 se estableció en Toledo un extraño personaje, el pintor griego Doménico Theotocópoulos. Era aún joven, treinta y ocho años, y fijaba su residencia en la ciudad del Tajo después de fracasar como pintor del Rey. Había vivido desde su adolescencia en Italia, traía llenos los ojos de la luz y el color de Venecia, de la grandiosidad de Roma, de la pureza y claridad de Florencia. Había penetrado en el refinado mundo cultural del Renacimiento, pero pesaba en su espíritu el enigmático orientalismo de su Creta natal, mucho más bizantina que clásica.

Toledo recibió al Greco como a cosa propia. También ella era oriental y misteriosa, luminosa y artistocrática. En el barrio de la Judería, junto a la soberbia Sinagoga de Samuel-Ha-Leví, el opulento y desventurado tesorero de Don Pedro el Cruel, fijó el pintor su residencia, sobre la barrancada de donde subía el rumor del Tajo entre las peñas. Había allí un grupo de viviendas, que los toledanos designaban como «Casas de Villena» y «Casa de la Duquesa vieja». Era un conglomerado de edificios, sin orden ni concierto, con trazas de palacio venido a menos, alterado por aditamentos de pobre arquitectura, entre cuyos muros se abrían diversos patios, corrales y jardines. Es tradición que allí había estado el palacio de Samuel-Ha-Leví, construido en el tiempo de su omnipotente valimiento con el rey Don Pedro y comunicado con la vecina sinagoga. En sus subterráneos, que se decía bajaban hasta el río, había ocultado sus tesoros, negándose a entregarlos al Rey a costa de su vida. El palacio fue reformado un siglo después por don Enrique de Aragón, marqués de Villena, a quien el vulgo tachaba de nigromante y brujo, acaso sin otro fundamento que su afición a la alquimia, que hoy llamamos química y entonces se consideraba ciencia diabólica. En los sótanos que fueran depósito de los tesoros del magnate judío realizaba Villena sus misteriosos experimentos.

Aquellas «casas del marqués de Villena», ya ruinosas, habían sido casas de vecindad, y en ellas alquiló El Greco vivienda en 1585. Las habitaciones suyas eran «el cuarto real, con la cocina principal, y la otra es en el portal questá entre los dos patios primero y segundo, con un sótano questá junto al pozo de dicho patio, e ansí mismo una cuadra real que dicen de los aparadores, con una pieza questá en bajando la escalerilla del infierno». Pagaba por ella 596 reales, renta muy superior a la de los restantes vecinos, lo que indica que las suyas eran las habitaciones principales de la casa.

No debieron de irle bien las cosas al Greco, cuando cuatro años después se mudaba a vivienda más modesta, cuyo alquiler pagaba con años de retraso; hubieron de ser tiempos críticos, agotados los dineros que trajera de Italia y aún no afianzado en Toledo su crédito artístico. La crisis pasó, sin embargo, y encariñado el

La Casa del Greco, desde el jardín

artista con el barrio de la Judería y el panorama del Tajo, vuelve a las casas de Villena en 1604, alquilando en ellas veinticuatro habitaciones, con el jardín. Imaginemos su estudio, amplio, con vistas sobre el valle; las habitaciones, alhajadas con más capricho que utilidad, llenas de objetos preciosos y exóticos, como aquella espada árabe granadina que luce un guerrero en el cuadro de *San Mauricio*. La renta de 1.500 reales es casi el triple de la que pagaba por su primera vivienda. Con él vivirían la misteriosa doña Jerónima de las Cuevas, su pariente, acaso hermano, Manuso Theotocópuli, y el hijo, Jorge Manuel. Más tarde, éste toma vivienda independiente en las mismas casas.

Al correr los años, la situación económica del pintor empeoró de nuevo, y esta vez sin remedio. En 1611 Dominico y su hijo deben 4.400 reales de tres años de alquiler; reducen habitaciones, que se van vaciando de objetos de valor al paso que se llenan de pinturas, unas veces bocetos para encargos y otras creaciones caprichosas y personales, invendidas e invendibles. Allí pasa El Greco sus últimos años, viejo y achacoso, en compañía de los hijos de su genio y de sus amados y selectos libros, de los que no se desprendió a pesar de sus apuros. Allí murió a los setenta y tres años, en 1614.

Después, y durante tres siglos, las Casas de Villena continuaron en su humilde función de casas de vecinos, mientras el tiempo y la incuria las iban arruinando poco a poco. La ciudad conservaba, sin embargo, el recuerdo de que en ellas había vivido y muerto El Greco, lo que no fue obstáculo para que desapareciera la parte más palaciega, que sería la que caía sobre el río, donde ahora están los jardines del Tránsito. Quedaba aún en pie, a comienzos de este siglo, una casa morisca, que debía ser parte de la morada de Samuel-Ha-Leví, no tanto por conservar restos arquitectónicos de aquella época cuanto porque consta que se hallaba vecina a la sinagoga, y aun se comunicaba con ella.

Esta casa, ruinosa también, iba a caer bajo la piqueta cuando don Benigno de la Vega-Inclán, segundo marqués de su apellido, decidió comprarla en 1906, salvando el único resto de la que fue morada del gran Dominico, y con él el rincón más típico y evocador de la Judería toledana. Adquirió también la parte no urbanizada de los derribos anteriores, con los sótanos donde la tradición fija el escondite de los tesoros de Samuel y los experimentos de don Enrique el Nigromante. Realzó la cuidadosa restauración el arquitecto don Emilio Laredo, y, conservando los vestigios de las ruinas, se transformó su ámbito en jardines.

Salvada la casa, quedaba el convertirla en monumento vivo a la memoria del Greco. Muebles toledanos de la época, objetos varios de ajuar, tallas, pinturas, telas y cerámicas fueron distribuyéndose por las habitaciones, con el cuidado de mantener en la restauración la mayor propiedad histórica, y se la enriqueció con varias pinturas del Greco, en un tiempo en que éste era considerado únicamente como un pintor extraño, interesante y medio loco. Sirvieron de modelo las viejas casas toledanas, donde aún se conservaba en aquellos años el ambiente antiguo, con lo cual se logró reconstruir en lo posible el medio doméstico del pintor.

No se pretendió, en modo alguno, fabricar una morada del siglo XVI haciendo creer que aquélla era la casa del Greco, con el propio ajuar del artista, sino conservar aquel resto de la que fue su morada dotándola de todo lo que pudiera evocar el ambiente en que él vivió. No de otro modo se exhiben las casas de Alberto Durero, de Rembrandt o de Beethoven.

Posteriormente a la restauración de la Casa publicó don Francisco de San Román los datos de los inventarios hechos a la muerte del Greco. Del que había sido, sin duda, un ajuar casi principesco no quedaban sino restos escasos, tan escasos que tocan en lo miserable. Dos riquezas había en la Casa, sin embargo: las pinturas suyas, que llegaban a doscientas, y la espléndida librería, con ejemplares preciosos, manuscritos e impresos, de autores griegos, italianos y españoles, tratando de religión, literatura clásica, historia y arte, sobre todo arquitectura. La dispersión de las pinturas y la rareza de casi todos los libros



Taller del Greco con un cuadro de San Pedro

hacen imposible su retorno a la Casa del Greco. Sin embargo, en memoria de aquella colección de pinturas, el Museo del Greco, contiguo a la Casa, conserva una serie, si no copiosa, valiosísima de obras del Greco, y la Biblioteca de la Casa va reuniendo, a falta de los libros que fueron suyos, aquéllos en que se estudia su persona y su obra, completando de este modo la evocación del artista en su segunda patria toledana.

La Casa del Greco fue propiedad particular del marqués de la Vega-Inclán hasta su muerte. Poco después de su restauración completó aquél su obra adquiriendo un palacio renacentista, medio arruinado, contiguo a la casa; el mismo Laredo lo reconstruyó, acondicionándolo para Museo, y su generoso propietario lo cedió al Estado en 1910 para que en él se alojasen las obras del Greco que andaban por Toledo en peligro de perderse. Él mismo inició el Museo restaurando a su costa e instalando decorosamente el *Apostolado del hospital de Santiago*, obra estupenda del Greco, que colgaba, polvoriento y maltrecho, en las escaleras de San Juan de los Reyes, entonces albergue de las obras de arte procedentes de la Desamortización.

El Museo del Greco fue el núcleo de las que luego se han llamado Fundaciones Vega-Inclán, agregándosele más tarde la vecina Sinagoga del Tránsito, consolidada y salvada de la ruina, y, por último, a la muerte de Vega-Inclán en 1942, la Casa del Greco, que vino a completar el grupo toledano de sus Fundaciones. Aunque el Museo se incrementó como un depósito del Museo del Prado, no llegó a ser lo que su generoso fundador había proyectado, o sea el Museo provincial de pinturas, ni siquiera el que albergase las obras del Greco dispersas por Toledo; la reciente creación del Museo de Santa Cruz le ha privado ya de tal posibilidad. Sigue alojando, sin embargo, una colección de obras de capital importancia, y la evocación del gran pintor tiene allí, en su Casa, en los jardines y entre sus pinturas, el lugar más adecuado, donde es posible imaginar mejor a aquel extraño artista que vino desde su Creta natal, a través de Venecia, a vivir y a morir en la enigmática ciudad del Tajo, la más oriental de Europa, en la occidental España.

M.ª E. G. M.

Patio de la Casa del Greco

La Expulsión de los mercaderes del templo. MUSEO LÁZARO GALDIANO

RAMON FARALDO

LA ENFERMEDAD LLAMADA GRECO

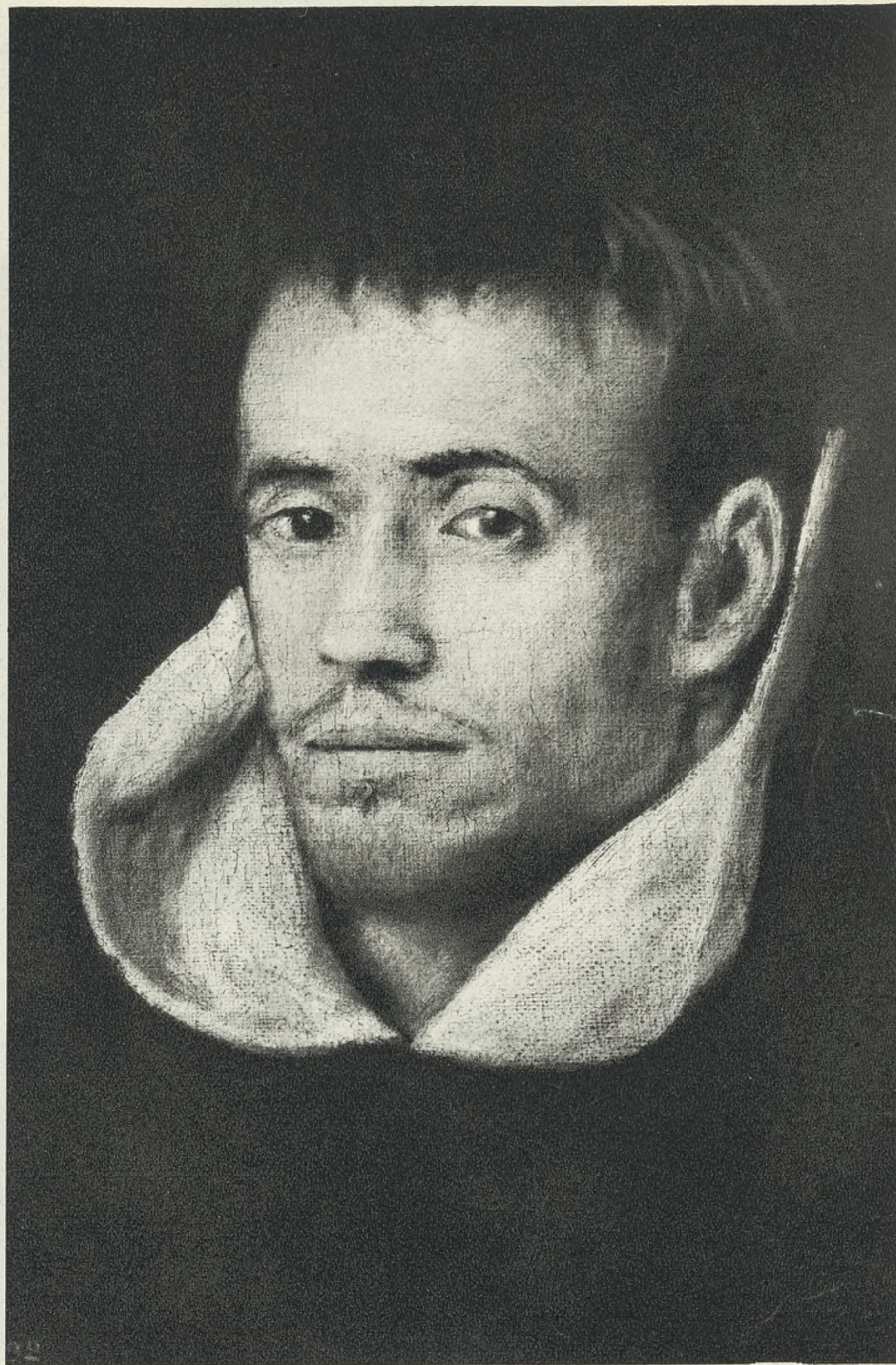


Cuando, aludiendo a Greco, decimos «único» o «el único», no ponderamos cierto carácter o propiedad de su pintura, más bien la definimos. Ser único o solo, *serse*, sentir un «greco» más que sentir unos colores, un siglo, un Toledo, o un determinado ascetismo, constituyen la única forma de entrar en los cuadros de este pintor: la única, en todo caso, de que aquellos cuadros entren en nosotros.

Este fenómeno llamado Greco resulta inexplicable a toda confrontación, menos a la de Greco mismo. Los elementos insolidarios de toda obra magna son aquí elementos intransitivos, de un hermetismo absoluto. Para nosotros, españoles, la vecindad material parece otorgar a la obra misma y a nosotros mismos algunos derechos familiares en cuanto a saber quién es y de qué se



¿Retrato de su hijo? MUSEO DE BELLAS ARTES, DE SEVILLA



Un fraile trinitario o dominico. MUSEO DEL PRADO

trata: pero tales derechos no son mayores que los del espejo de nuestra casa. Nos tiene delante, nos refleja, pero ignora quiénes somos y «de qué se trata».

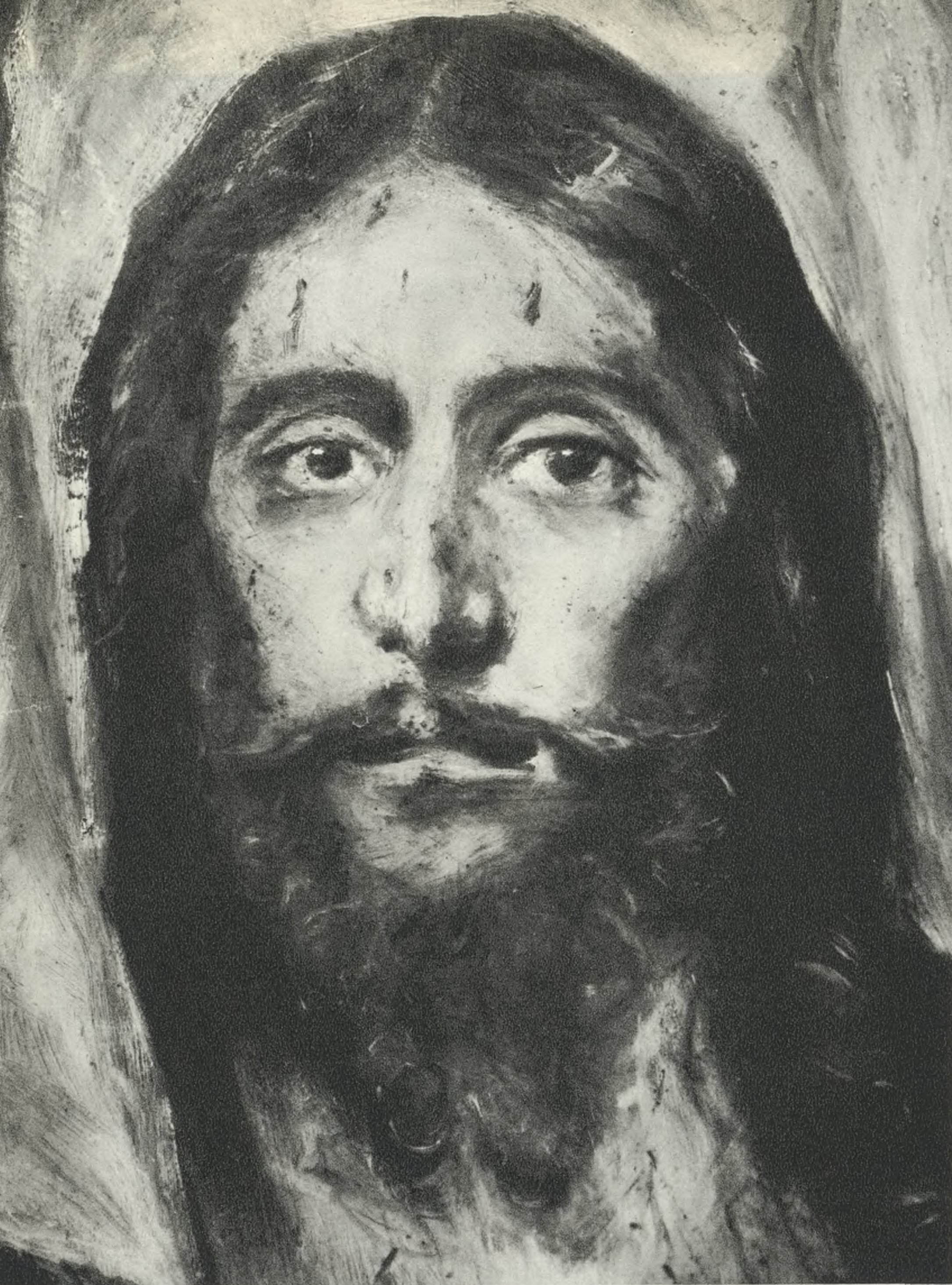
Cuando el espectador no es español, la extrañeza no tiene límite, especialmente tratándose de iniciado en pintura, de «uno que sabe». Víctima de seducción inaudita, comprende que lo que sabe es insuficiente para explicar lo que experimenta y que los datos comprobados, en su demostrable grandeza, se niegan a razonar la acción de un magnetismo incomprobable e indemostrable. Todo argumento técnico, conceptual o estilístico pasa a segundo término, y un misterio más mordiente que el de la representación dibujada y pigmentada hace su presa en el contemplador. Alguien ha dicho con toda justicia que a Greco no se le ve, que a Greco «se le padece».

La vasta bibliografía que le acompaña tropieza con el bloque de un enigma, a la vez ensimismado y clamoroso. A partir de un punto, los métodos analíticos revelan su ineficacia. Precisamente, a partir del punto en que acaba la pintura y comienza el pintor: precisamente, a partir del punto en que Greco comienza a ser Greco. «Personalidad tiránica y dominadora», dice Lassaigne describiéndole, y pudo evitarse la descripción. El solo nombre de Greco patentiza un absoluto que extraña, por su generalidad y banalidad frente al hecho descrito, aquello de dominador y tiránico.

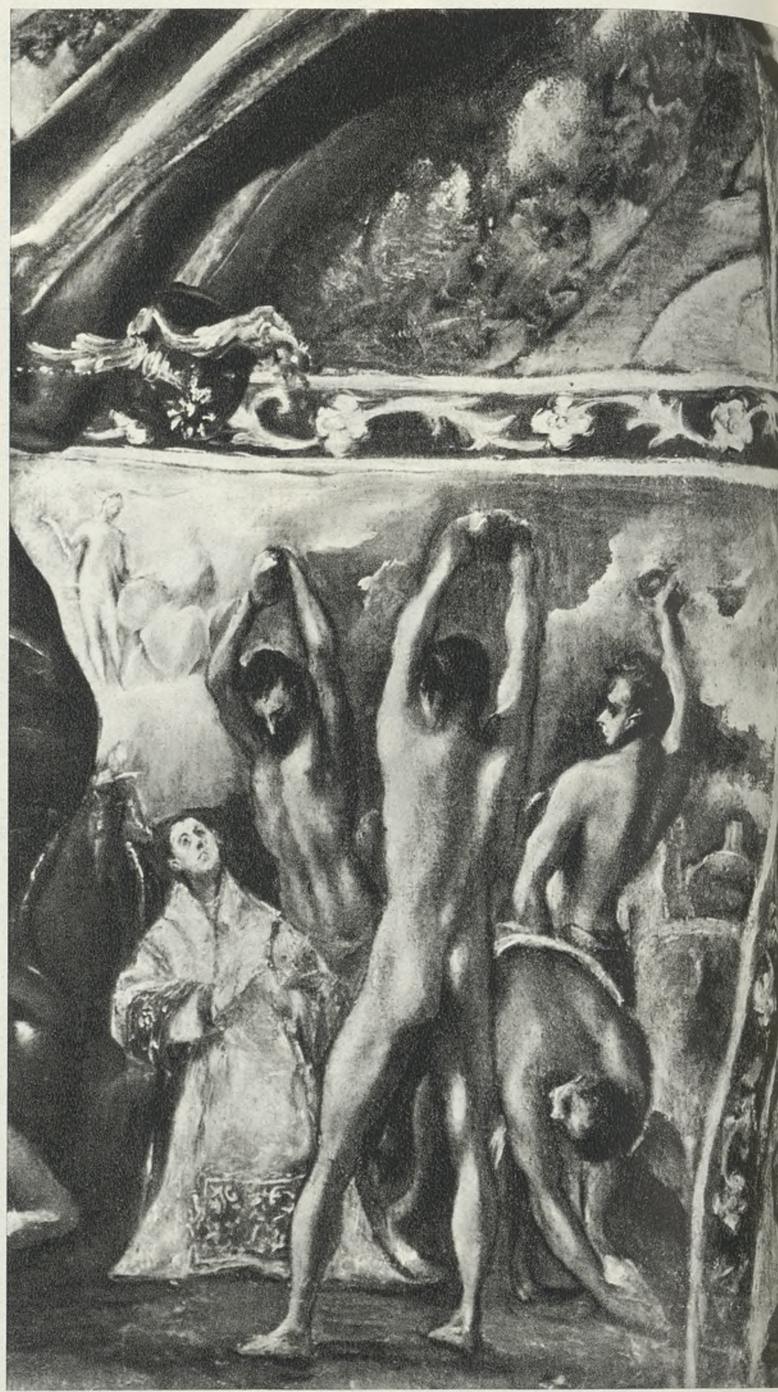
Se ha tratado de explicarle por Venecia y por Bizancio. Por Tintoretto, Miguel Ángel, Magnasco o Bassano y por los iconos greco-egipcios de El Fayoum. Por la academia platónica de Florencia y por los Padres de la Iglesia griega: Marsiles Ficin y Francesco Patrizzi, el dálmata filósofo, exilado en Venecia, Roma y España en quien Cassou encuentra el «otro yo» del pintor.

Greco es todo y nada de esto a la vez. Con ayuda de tales indagaciones llegaremos, tal vez, a conocer aquellas circunstancias que le llevaron a pintar como pintaba, a dominar ciertas técnicas, a utilizar una paleta en lugar de otra. Sucede, no obstante, que la adición de esos elementos pudieron dar este pintor o un pintor distinto: probablemente distinto. Se sugiere así que no es la suma de tales cantidades la que aclara el enigma-Greco. Sugiero que el único que aquí se permitió sumar para hacer inútil cualquier suma ajena y resolutoria fue el propio Greco.

Cuando nombramos a un pintor, imaginamos un color, una línea, un rostro o una consistencia o blandura de materia. Cezanne y azul ultramar, Zurbarán y pardo-tierra, Rembrandt y pardo-miel, Vermeer y gris, Goya y negros, Rafael y lo esbelto, Leonardo y la morbidez. Cuando nombramos a Greco dejamos de pensar en color o materia, pensamos en sustancia que se iguala a su nombre, incidentalmente lívida, de una vehemencia enloquecedora en su frialdad, halagadora y desdeñosa, que se ofrece ensimismada o comunicativa de pronto, no llega a ser lúgubre ni a ser esperanzadora, y conserva, en todo caso, una suerte de inaccesible majestad. Acierta Malraux cuando asegura que, en el asunto Gre-



La Santa Faz. Retablo de Santo Domingo. Toledo



Detalle de la casulla de San Esteban, en El entierro del señor de Orgaz

co, el observador se limita a ser observado, y que, por millones de gentes que le miren, el único que mira allí es Greco.

Entre algunas otras formas de dolencias desconocidas, tal vez los clínicos del futuro lleguen a descubrir cierto tipo de enfermedad transmitida por obras de arte. Entonces Greco podría catalogarse como una alergia, una ansiedad, un pasmo emocional ocasionado por contagio plástico.

Ello podría aclarar algunos puntos que, como ante el sujeto Picasso, marginan el análisis crítico artístico. El hecho, por ejemplo, de que la pintura de Greco produzca, mejor que verdaderos fanáticos, verdaderos intoxicados. Y que en torno a su firma haya prosperado una verdadera neurosis, con crisis eufóricas y depresivas, con sus locos agitados y casi con sus locos-suicidas.

GRECO Y TOLEDO.—Tenemos Toledo, por ejemplo. Este nombre y el nombre Greco son casi uno solo. Se les ha visto al uno en el otro como palabras de una sola confidencia mortal: la piel humana del pintor y la envoltura celeste de la ciudad encerraron un cuerpo y un alma predestinados, con vínculo tan cerrado que no parece posible separarlos sin quitarles el ser.

Es precisa la fascinación sobrehumana del cretense, todo el hechizo de su sangre decantada por Oriente y Occidente: era necesario ser tan Greco como fue Doménico, en el total uso de aquella «personalidad tiránica y dominadora», para llevar a tantos espíritus fanatizados por su embeleso a la convicción de que su Toledo tenía tanto que ver con nuestro Toledo. Greco pintó todo «hacia dentro»: Greco pintó siempre autorretratos. Las descripciones urbanas y celestes de la ciudad relatan incidentalmente su trazado. Y su caserío, pero resulta aún más grave comprobar que esa pintura no es siquiera pintura de exterior, no es siquiera pintura de paisaje. Greco utiliza la arquitectura del Tajo como utilizaba, en su estudio, muñecos de cera y madera para simbolizar y componer sus personajes: ciudad y muñecos son puntos de partida. El de llegada le pertenece a él, y no parece observar gran fidelidad al natural. Greco no individualiza jamás, en cuanto no pinta más que símbolos de su alma, espejismos, claves de sus ideas o de su altiva voluntad.

Maurice Barrés, primero en establecer el eje Greco-Toledo, amaba y conocía la ciudad «sin llegar a separar la idea de pasión de la idea de pecado. Lo que apasionaba a Barrés era su propio hastío, la atracción de la muerte, el extraño y delicioso malentendido que asociaba en él el concepto personal de la belleza con el concepto de la ruina universal. Toledo era una de las caras del diablo; por ello le amó, y por ello amó a Greco, que se le antojaba el propio diablo».

Barrés ignoró Toledo: por eso creyó reconocer su sortilegio en Greco, que, en el fondo, lo ignoró también en todo lo que no se parecía al Greco mismo. Recuerdo el asombro del pintor André Derain, contando sus emociones ante el Toledo real y el Toledo de Doménico: «pero, ¿dónde está ese Toledo? ¿Quién de los dos engañó a quien? Ni luz, ni color, ni calidad de aire o cielo, fisono-

mía espiritual ni fisonomía física de la ciudad guardan relación con las interpretaciones de Greco. Recuerdo los fondos del Pardo, en retratos de Velázquez: aquello es el Pardo efectivamente. Recuerdo fondos madrileños en Goya: aquello es Madrid efectivamente. Recuerdo las visiones toledanas de Greco: aquello es efectivamente Venecia. Su Toledo es puramente adriático como luz, puramente apocalíptico como visión, y en todo caso, lo menos toledano a que cabe traducir el esquema histórico de Toledo».

He visto a muchos pintores parpadear ante el panorama de Toledo por irreconocibilidad absoluta del mismo respecto al testimonio plástico del cretense. Supongo que éste, fiel a su sistema de convertir en Greco todo lo que tocaba, tampoco vaciló en este caso.

Realmente, el misterio máximo de Greco y el argumento definitivo de su magia, es haber originado la conciencia anímica de una ciudad que en todo le era extraña: persuadir a algunos espíritus agudos de que aquello era como él lo vio, y forzar finalmente a una ciudad solar, marfileña, escueta y adorable a creerse sulfurosa, lacustre, retórica y circunstancialmente amenazada por la ira de Dios.

GRECO - VELÁZQUEZ.—En un solo aspecto el destino de Greco podría evocar el de otros pintores españoles, incluso tan grandes como él: me refiero a su «falta de sucesión». Si Greco deseó no continuar a nadie, nadie deseó continuarle. Resulta hasta curioso comprobar cómo la furiosa insolidaridad de todo lo que hace grande al arte de España iba a ser superado en energía insolidaria por un artista venido de lejos, ajeno a España y enraizado en ésta para proponer a los maestros españoles un estilo de hermetismo más cerrado aún que el propio de la raza.

Greco queda prácticamente infecundo: la obra que firma empieza y acaba en la obra misma. Su fruto crece hacia dentro. Junto a las consecuencias que suscitan en la pintura francesa pintores como Poussin, Chardin o Cezanne, la escasa fuerza expansiva del griego cantado por Luis de Góngora apenas es comprensible.

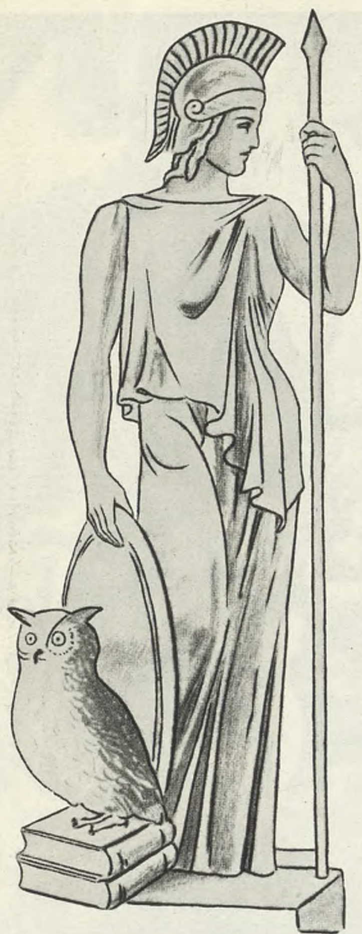
El único que ama su obra, la estudia, colecciona y utiliza es Velázquez. Greco le inicia en una idea nueva del color: el color como elemento autóctono, el color como expresión en sí misma emancipado de servidumbres dibujísticas, imponiendo el valor de su impresión viva al de su acondicionamiento decorativo en orden al contorno. A través de Greco presiente el pintor de los Austrias la posibilidad —y la efectividad— de una invención más vital que artística, de un universo no estrictamente limitado al color, aunque éste sea su único lenguaje posible.

Aquí está la suprema, y casi única, fertilidad de Greco: en todo lo que hace presentir al gran sevillano, en todo lo que éste le debe. También es cierto que acabaría pagándolo bien caro: después de la revelación de Greco por Barrés, el apogeo de éste borraría todo nombre de pintor español, excepto el de Goya. Velázquez pasa a ser un segundón, un desconocido o, lo que es peor, un anticipo histórico de la cámara fotográfica. La pintura española quedará subordinada a aquellos dos pintores: Greco, Goya. Y, en el caso de Greco, además de la pintura, una imagen de España, apoyada por poetas y escritores, se abriría extenso camino y acabaría por hacer más impenetrable el misterio, para los españoles al menos.

R. F.



Bautismo. HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA. TOLEDO



Colegio ALAMÁN

MADRID (ESPAÑA)

Alumnos internos, mediopensionistas y externos

Primaria, bachillerato, preparación de grados y curso preuniversitario

Una visita al Colegio Alamán

Un colegio de auténtica solera y modernísimas instalaciones. En este Centro modelo conviven en fraternal camaradería españoles, hispanoamericanos y extranjeros, atendidos por un profesorado competente y rodeados de toda clase de comodidades y medios para el estudio y el sano ejercicio físico.



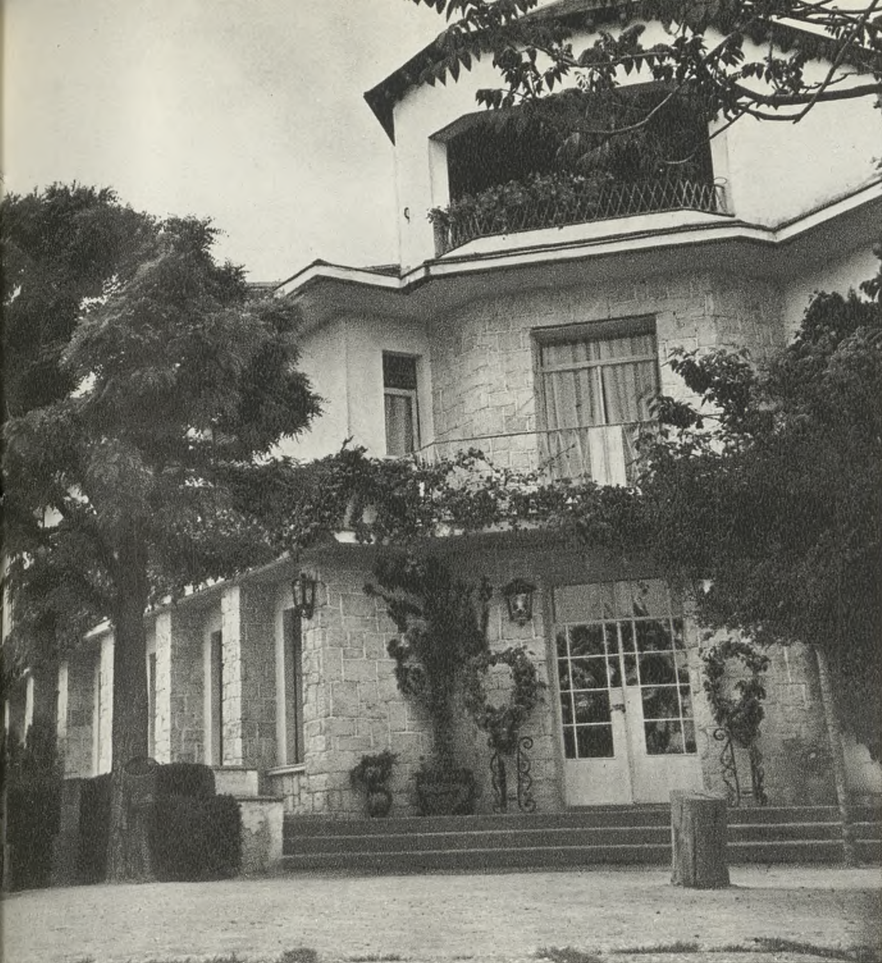
ES una impresión gratísima la que produce la visita detenida a este Centro, en sus edificios de la calle de Pinar, 2, 4 y 6; en su Residencia y Jardín de Infancia de Pinar, 7, y, sobre todo, en el complejo situado en la finca Fuente del Olivo, denominado Colegio de Campo, a pocos kilómetros de Madrid. Esta finca, con más de 500.000 pies cuadrados, posee unas modernas instalaciones, donde el niño, desde la edad de tres años, encuentra un ambiente agradable, sano y comprensivo, que le hace ir a su Colegio con alegría y asimilar conocimientos, de una manera gradual y metódica, desde su más temprana edad hasta llegar a sus estudios universitarios.

En el Colegio de Campo conviven en fraternal camaradería españoles, hispanoamericanos y extranjeros, en régimen de internado y mediopensionado. En sus instalaciones deportivas—campos de patinaje, de baloncesto y de fútbol; frontón, aparatos de gimnasia y piscina—se forman cuerpos sanos y robustos; sus clases, aireadas con amplios ventanales (algunas de ellas al aire libre), equipadas con micrófonos y altavoces, para seguir la Dirección la marcha de los alumnos; su instalación de rayos X, sus museos de Física y Ciencias Naturales, laboratorio, etc.; su profesorado, con una plena dedicación a la alta tarea de la que son portadores, sirven de marco, acicate y directriz a unos alumnos a quienes espera un porvenir brillante, dentro de una vocación profesional ya encauzada desde los años de colegio.

El internado es en este Centro como una continuación del propio hogar; es un vivir en familia alrededor, en los ratos de esparcimiento, de las sesiones de cine, de televisión o de juego de pelota.

Si llegamos al Colegio durante las horas de clase, nos será difícil creer que en él hay cientos de muchachos. Las explicaciones del profesor discurren, claras y precisas, ante el grupo reducido de unos quince alumnos. Luego, la labor de cada uno de ellos se verá reflejada semanalmente en las calificaciones que reciben sus padres y en los exámenes trimestrales y finales, aparte del intercambio de impresiones con la Dirección del Colegio.







Es norma del Centro dar una importancia al estudio de idiomas en todos los cursos, a la exposición clara de ideas, oralmente o por escrito, con clases adicionales de ortografía y redacción. También se complementa la formación escolar con excursiones periódicas a museos, ciudades o lugares históricos, monumentos o países extranjeros, como las realizadas a Portugal, Marruecos o Francia.

En materia pedagógica, el Director de este Centro, don Manuel Alamán Velasco, su fundador y propietario, en su constante afán de renovación, ha conseguido asimilar, para su puesta en práctica en esta magna institución, los procedimientos, orientaciones y técnicas más adelantadas en materia docente que en la actualidad se ofrecen en los colegios más acreditados de España y el extranjero. Asimismo, merece destacar que la Dirección del Colegio tiene a la disposición de profesores y alumnos, para su consulta, una magnífica biblioteca con más de 10.000 volúmenes. De igual forma se preocupa de la parte moral y religiosa, que tiene confiada a celosos sacerdotes adscritos al Centro, que además de la dirección espiritual de los colegiales, actúan como profesores de Religión, ya que el Colegio ALAMÁN, sin descuidar el que sus alumnos brillen por el saber adquirido en sus cursos, trata de conseguir para ellos la necesaria pureza de vida, honestidad y buenas costumbres, que, en definitiva, contribuirán a formar su carácter.

J. A. P.









Vista parcial gráfica de algunas de las dependencias e instalaciones del Colegio ALAMÁN, en sus edificios de la calle del Pinar (Madrid) y Fuente del Olivo (Barajas).



La dama del armiño. COL. STIRLING MAXWELL. GLASGOW

LAS INVESTIGACIONES DE SAN ROMAN SOBRE EL GRECO

Por RAFAEL SANCHO

Sumidos en la copiosa bibliografía que ha brotado en torno a Dominico Theotocópuli, conforta releer la meritísima colección de documentos inéditos sacados a luz por el investigador toledano Francisco de Borja de San Román, que constituyen la casi única referencia fidedigna sobre la vida del cretense; manantial fructífero del que se han surtido el volumen ingente de las publicaciones posteriores. Tal vez su modesta edición, su estilo frío y analítico, hayan contribuido a que sea frecuentemente infravalorada y aun olvidada. Pero al bosquejar una biografía toledana del Greco basada en sus escritos, precisamente en aquellos que utilizó para correcciones y anotaciones posteriores, queremos rendir un homenaje a quien fue su mejor historiador.

* * *

EL GRECO LLEGA A TOLEDO. PRIMEROS TRABAJOS

De trascendente puede calificarse la fecha en que el Miçer Dominico Theotocópuli arriba a la Imperial Toledo, seguramente por la vía que enlaza esta ciudad con la capital de España. Ignoramos qué impresión le causaría al avistarla o al ascender por las empinadas rampas que conducen a su núcleo urbano en ese día, probablemente primaveral, según deducciones documentales; tal vez su fisonomía —más oriental entonces— le recordara otras tierras de juventud; recuerdo teñido de afecto, de melancolía y aun de temor, si consideramos la amenaza turca, bien patente, sobre todo en las tres o cuatro primeras décadas de su vida. Se ha especulado no poco en torno a esta llegada: imán, instinto, espiritualismo...; es posible, pero los móviles humanos suelen ser más sencillos. Por eso no es arriesgado suponer que el Greco buscara trabajo, y Toledo precisaba un pintor. Concluido el ciclo de Cisneros (Hospital de Santa Cruz, San Juan de la Penitencia, Sala Capitular y Capilla Mozárabe de la Catedral) que llevara a cabo Borgoña y su escuela, tras una breve pausa renace la inquietud creadora en la ciudad con la erección de nuevos *monasterios* (Hospital de San Juan Bautista, Capilla de San José, Convento de Santo Domingo el Antiguo); en suma, «el Greco viene a Toledo porque hace falta», como ha señalado repetidamente Guillermo Téllez, el agudísimo crítico toledano contemporáneo. Y así, esta doble y aparentemente simple circunstancia ocasional iba a motivar una coyunda de enorme fecundidad para la historia universal de la pintura.

Pero el concreto objetivo de su llegada parece demostrado que fue tomar a su cargo la ejecución de ocho lienzos en el *monasterio* de Santo Domingo el Antiguo. Las cédulas de contratación, que llevan por fecha 8 y 9 de agosto de 1577, apuntan a una estancia anterior, al menos, en Toledo, por cuanto habla de «quando volvi de Madrid». También pudiera deducirse de las mismas que era corta su permanencia en España, pues una de ellas presenta cierto raro autógrafo italiano; y ello se corrobora dos años más tarde (1579) en diligencias acerca del pleito de *El Expolio*, cuando el pintor alega que «no entendía bien la lengua castellana». Las condiciones impuestas al Greco por el Dean de la Primada, don Diego de Castilla, por medio de su hermano don Luis, resultan casi humillantes, exigiendo que sean realizados ininterrumpidamente en un plazo máximo de veinte meses, sin salir de Toledo y con cuantas repeticiones y enmiendas solicitara el Dean, así como que su elaboración se haga de forma absolutamente *personal*, si bien esto último se apostilla diplomáticamente: «Por quanto El dar Esta obra al dicho Dominico es por la Relaçion que ay de ser eminente en su Arte y Officio, y por esto se escoge la industria de su persona, que no puede substituir a otro.» El 27 de julio de 1578 reconoce no haber dado fin a su trabajo, como tampoco lo estaban la iglesia y talla de los retablos, pero se ratifica en concluirlos afirmando que «no me partiré desta ciudad de Toledo hasta que la dicha pintura quede acabada de mi mano en toda perficion y asentada en los altares para donde se an hecho», buen exponente de que aún no consideraba estable su afincamiento toledano, y éste debía obedecer más a motivos profesionales que a vínculos afectivos. En todo caso, el 22 de septiembre de 1579 estaban terminados, pues que se inauguró la iglesia. Pero en esos documentos, dados a conocer como tantos otros por San Román, se advierte un dato muy curioso, y es que también con fecha 8 de agosto de 1577 el Greco rebaja el precio de 1.500 ducados, ofrecido por el Dean, a 1.000 —cosa increíble— por propia voluntad. San Román ve en ello una hábil maniobra del cretense para congraciarse con dicho Dean, y, por ende, con el Cabildo, a fin de conseguir el encargo de *El Expolio*. Y, ciertamente, es un hecho que la factura de este último cuadro debió simultanearse con los lienzos de Santo Domingo, puesto que el 15 de junio de 1579 se inicia con ocasión de aquél la interminable serie de pleitos del candiota.

Empero hemos de aceptar que Dominico no volvió a salir de Toledo, por fortuna para ambos; es posible que realizara pequeñas escapadas a la Corte o lugares próximos, como Illescas. La única referencia que había de un viaje a Sevilla —perteneciente al portugués Melo— fue refutada categóricamente por San Román, quien concluye ese episodio expresándose en los siguientes términos: «En Toledo permaneció el pintor candiota durante el resto de su vida; en esta ciudad crea su estilo y cimenta su gloria: aquí deja su familia y descendencia.»

FAMILIA. DISCÍPULOS

¿Qué sabemos de su familia? El investigador toledano, siempre metódico y puntual, arriba a estas conclusiones: «1.ª El Greco no llegó a casarse. 2.ª Jorge Manuel fue hijo natural. 3.ª La madre de éste se llamó doña Jerónima de las Cuevas. Y 4.ª El Greco no tuvo más hijos que el citado». Sugiere, asimismo, San Román que doña Jerónima —presunta *Dama del Armiño*— pudo estar emparentada con un don Manuel de Cuevas de quien fue en 1607 «curador de su persona y bienes» Jorge Manuel. Más tarde averiguó que era mercader de seda e hijo de Juan de Cuevas y Petronila de Madrid. El nacimiento de Jorge Manuel se sitúa en 1578, por lo que muy bien pudo ser el pajecillo de *El entierro*. El hijo del Greco desposó tres veces: la primera, viviendo aún su padre, con doña Alfonsa de los Morales, de la que tuvo un hijo llamado Gabriel, más tarde fraile agustino; la segunda con doña Gregoria de Guzmán, matrimonio del que nacerían tres vástagos: Claudia, María y Jorge; la tercera —y por cierto en el mismo año en que falleció la anterior— con doña Isabel Villegas, quien le dio una hija a la que bautizaron Jerónima.

Un personaje poco conocido es Manusso Theotocópuli, probable hermano mayor del Greco —nacido en 1529-30—, que llega a Toledo en las primicias del XVII, junto con otros griegos, en la triste misión de recaudar fondos para la redención de com-

Documento referente a los lienzos de Santo Domingo el Antiguo, con un autógrafo del Greco en italiano. Es uno de los primeros que se conocen sobre la vida del pintor en Toledo

Inventario de los bienes del Greco (1614)

patriotas cautivos de los turcos. Algunos debieron quedarse para siempre en la ciudad como el chipriota Trechello, que muere en 1603, legando a Manusso en emotivo documento el cometido de rescatar a su mujer e hijo. El propio Manusso, viejo, enfermo e impedido en 1604, debió ser el «Manuel, griego», que figura con impresionante laconismo en los libros de enterramiento de la Parroquia de Santo Tomé con fecha 13 de diciembre de ese mismo año.

Digno de especial mención es, sin duda, Francisco Preboste, trece años más joven que el Greco, italiano de nacimiento y quien durante algún tiempo constituye el hombre de confianza del pintor, apareciendo como testigo en casi todas las escrituras otorgadas por Dominico. Es comisionado para enviar obras de su maestro a un tal Pedro de Mesa, en la ciudad de Sevilla, y que, por cierto, más tarde habrían de ser reclamadas por intermedio del genovés Ansaldo con fecha 24 de mayo de 1597, y también sabemos que efectuó las primeras diligencias en torno al retablo del Colegio de doña María de Aragón, encargo del Real Consejo de Castilla —20 de diciembre de 1596—, figurando, además, en el endiablado pleito de Illescas. De su pericia artística hallamos testimonio en el poder que le concede el Greco a 29 de abril de 1607 para que en su nombre «tome a hacer qualesquiera retablos y obras de pintura y arquitectura». Sin embargo, en los últimos documentos de la vida de Dominico —y entre ellos su testamento— desaparecen las menciones a este curioso personaje, habiendo podido fijarse que esto ocurrió entre el 29 de abril y el 29 de mayo de 1607, pareciendo más probable la separación al fallecimiento, puesto que éste no se consigna en los libros parroquiales. «¡Cuántos *grecos* andarán por el mundo pintados por Preboste!», apostilla Marañón.

Persona íntima, igualmente, en la vida del cretense, debió de ser Luis Tristán, que pasa por su discípulo predilecto: benjamín del grupo —ocho años menor que Jorge Manuel—, hijo de una mesonera de las «tendillas de San Nicolás», asiduo al taller del Greco, cuando menos durante los años 1603-1607, y benévolo tasador de sus obras más tarde, se ve pronto pintor popular y prestigioso, rodeado de discípulos y con abundantes encargos, entre los que destacan diez lienzos del ratablo del Convento de Santa Clara. Pese a ello, su economía es tan precaria que incluso ha de empeñar tres obras «del Dominico», su maestro, dejando al morir incontables deudas. Jorge Manuel rubrica su testamento a 6 de diciembre de 1624, falleciendo al día siguiente y siendo enterrado en algún lugar del Convento de San Pedro Mártir. Conmueve, sobre todo, en la vida de Tristán, su inquebrantable amistad con el citado Jorge Manuel, laborando juntos, además, en algunas empresas artísticas, como el túmulo erigido a las honras de Felipe III, en el que es fácil que aprovecharan parte del que su padre levantara a Margarita de Austria, aquél que calificara el poeta Paravicino de «milagro griego».

OBRAS. PLEITOS

Los archivos toledanos —fuente inagotable de interesantísimos documentos para quien los busque con afán— proporcionaron datos acerca de numerosas creaciones del candiota: retablos de San Bernardino y de la Capilla de Oballe (San Vicente, de Toledo; entre ellos la *Asunción*, el más famoso lienzo de la última época); de Bayona y del Hospital de Afuera de Toledo, estos últimos con activa participación de Jorge Manuel. Pero en la vida toledana del cretense destaca una continua sucesión de pleitos. Aun cuando es probable que se debieran la mayoría a su personalidad litigante, citaremos en su honor el surgido en torno al célebre *Entierro del Conde de Orgaz*, su obra culminante, que le fue, en sorprendente paradoja, regateada.

El 18 de marzo de 1586 firma el contrato con la parroquia de Santo Tomé —previa petición de licencia al Arzobispado por su párroco don Andrés Núñez de Madrid— por el que se compromete a concluirlo para la Navidad de ese mismo año. Terminada que fue la pieza maestra, y según lo estipulado en el contrato, se procedió a su tasación, lo que se hizo en 1.200 ducados. Y pareciendo excesiva esta cantidad a dicha parroquia de Santo Tomé, se nombran dos nuevos tasadores, que, contra lo previsto, ascienden la valuación a 1.600 ducados. Negándose de nuevo la parroquia, se promueve pleito, y el Consejo de Gobernación del Arzobispado falla salomónicamente a 30 de mayo de 1588, fijando de modo definitivo la cantidad de 1.200 ducados, que deberán ser abonados al pintor en el plazo de nueve días. Éste recurre indignado nada menos que a la Santa Sede, pero recapacita días después, y, con un criterio más realista, llega a un acuerdo con la parroquia el 20 de junio de 1588, aviniéndose a

cobrar la expresada cantidad de 1.200 ducados. En relación con este imponente lienzo merece la pena anotarse el dato por el que, según el contrato, debería pintar el Greco, bajo el mismo, un sepulcro al fresco, que ignoramos si se llevó a cabo.

Poco después (1592) se sabe que sostuvo pleito con uno de los más afamados plateros toledanos: Julián Honrado. Pero el entablado con el Hospital de la Caridad, de Illescas, tal vez sea el más enrevesado. Duró desde el 8 de agosto de 1605 al 1 de junio de 1607. Su hijo, que le heredó en todo, salvo en las aficiones y en el genio pictórico —sus preferencias parece que fueron más bien arquitectónicas—, prosiguió pleiteando con motivo del Hospital de Afuera desde 1622, en donde continuaba el proyecto encomendado a su padre con desesperante lentitud; y, finalmente, en pugna, asimismo, con el Convento de Santo Domingo el Antiguo, ocasionada por el encargo que le hicieran de un Monumento para Semana Santa (26 de agosto de 1612), tiene que rescindir este contrato, y en 22 de octubre de 1618 pierde hasta la propiedad de enterramiento, legando a la posteridad una ya casi segura y perenne incertidumbre sobre el lugar donde reposan los restos de su padre.

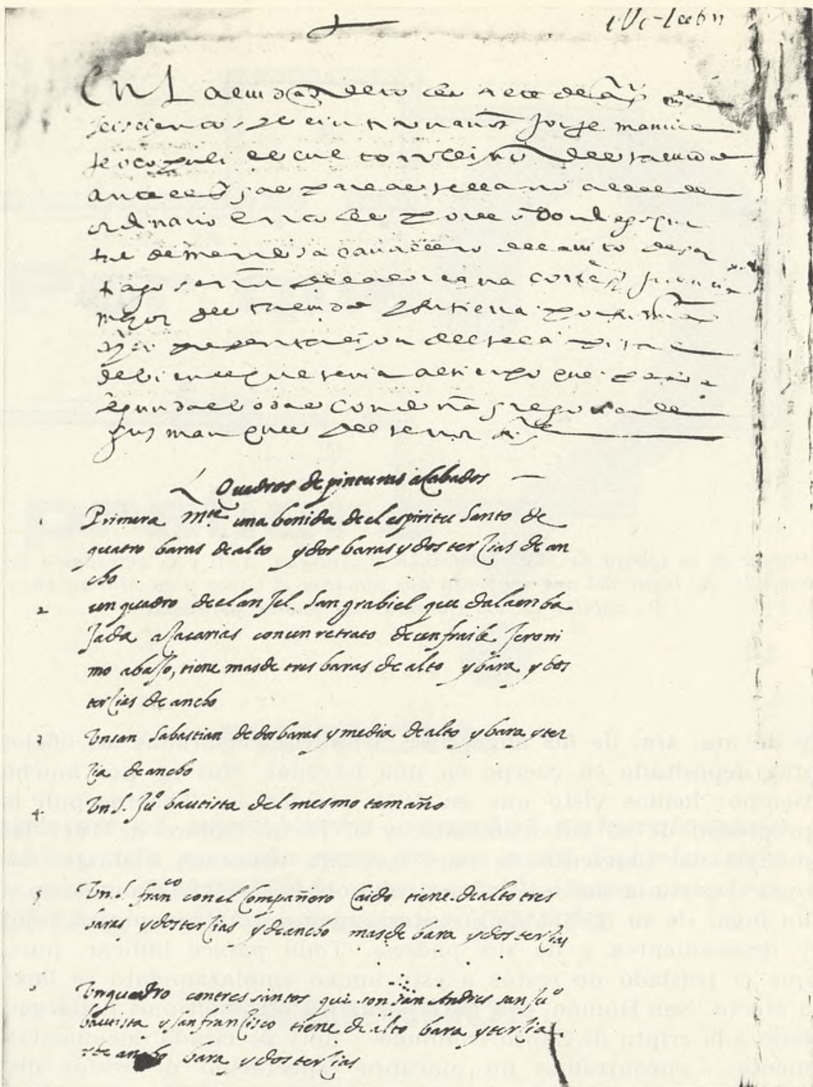
LA CASA DEL GRECO. SUS BIENES

Y así, Dominico Theotocópuli, que se acercó un día a la Imperial Toledo con espíritu de fugaz viajero, quedó anclado para siempre en ella, pasando el resto de su vida en compañía de su escasa familia —sin olvidar a la fiel sirvienta María Gómez—, sus aún más escasos amigos y discípulos, sus pleitos (tal vez con nostalgias orientales) y, sobre todo, con sus obras, las que iban a marcar un momento estelar del arte pictórico. Del lugar donde habitó, cuanto sabemos se debe también a San Román: en 1585, 86, 88, 89 y desde 1604 hasta su muerte, al menos, reside en las casas del Marqués de Villena, sitas en las proximidades de la que actualmente figura con el nombre del pintor, ocupando sus solares lo que hoy llaman en la ciudad Paseo del Tránsito. Hacia 1600 le vemos en posesión de las casas de un don Juan Suárez de Toledo, Señor de las villas de Gálvez y de Jumela, en donde tal vez residiera varios años a juzgar por los alquileres pagados. Pero, como dice San Román, las casas del Marqués de Villena deben ser consideradas el hogar íntimo del cretense, puesto que van unidas, cuando menos, a dos hechos trascendentales de su vida: en 1586 pinta en ella *El entierro*, su obra maestra; y en la misma fallece, casi treinta años después.

La fortuna es propicia una vez más con Francisco de Borja de San Román, y le proporciona el importantísimo hallazgo del *Inventario de los Bienes* de Dominico Greco, que no duda en calificar de «documento histórico». Fue hecho por Jorge Manuel, con fechas 12 de abril y 7 de julio de 1614. Pero más adelante hallaría algo no menos valioso: la relación de bienes que Jorge Manuel elabora con motivo de su matrimonio con doña Gregoria de Guzmán. Lleva fecha 7 de agosto de 1621, y San Román lo designó, con toda justicia, *Nuevo Inventario de los bienes del Greco*. Más completo y detallado que el primero, nos confirma en la existencia de un modestísimo ajuar; de abundantes lienzos terminados, bosquejados, iniciados y aparejados; modelos de yeso, de barro y de cera; dibujos, trazas, estampas y planchas de cobre para grabar. La biblioteca, por contra, nutrida en el primer inventario, denotando una refinada cultura renacentista en el cretense, ha menguado considerablemente, hecha excepción de los libros de arquitectura, enriquecidos, lo que señala las preferencias artísticas de Jorge Manuel reiteradamente invocadas por San Román. El resumen es de una humilde grandeza: sencillos enseres, objetos artísticos y... deudas.

LA MUERTE. EL PROBLEMA DE SU ENTERRAMIENTO

Los tres o cuatro últimos años de su vida el Greco ya no firma los documentos, supliéndole Jorge Manuel; su pintura alcanza los mayores grados de atormentamiento y su concepción ascensional el punto máximo. El 31 de marzo de 1614 firma con mano trémula un poder a su hijo para que en su nombre haga y otorgue testamento, siendo albaceas, junto con el citado Jorge Manuel, don Luis de Castilla, Dean de Cuenca, y Fray Domingo Banegas, fraile del *monasterio* de San Pedro Mártir. Ocho días después, 7 de abril de 1614, murió el Greco. La fúnebre comitiva debió ascender por el empinado trayecto que separaba las casas del Marqués de Villena del Convento de Santo Domingo el Antiguo. Le acompañaban «la cruz e clérigos de la iglesia de santo tomé... las cofradías y cofrades de la santa caridad



Quadros de pinturas acabados

1 Primera mente una benida de el espiritu santo de quatro baras de alto y dos baras y dos tercias de ancho

2 un quadro de el angel San grabiel que da la embajada a sacarias con un retrato de un fraile Jeronimo abaxo, tiene mas de tres baras de alto y bara y dos tercias de ancho

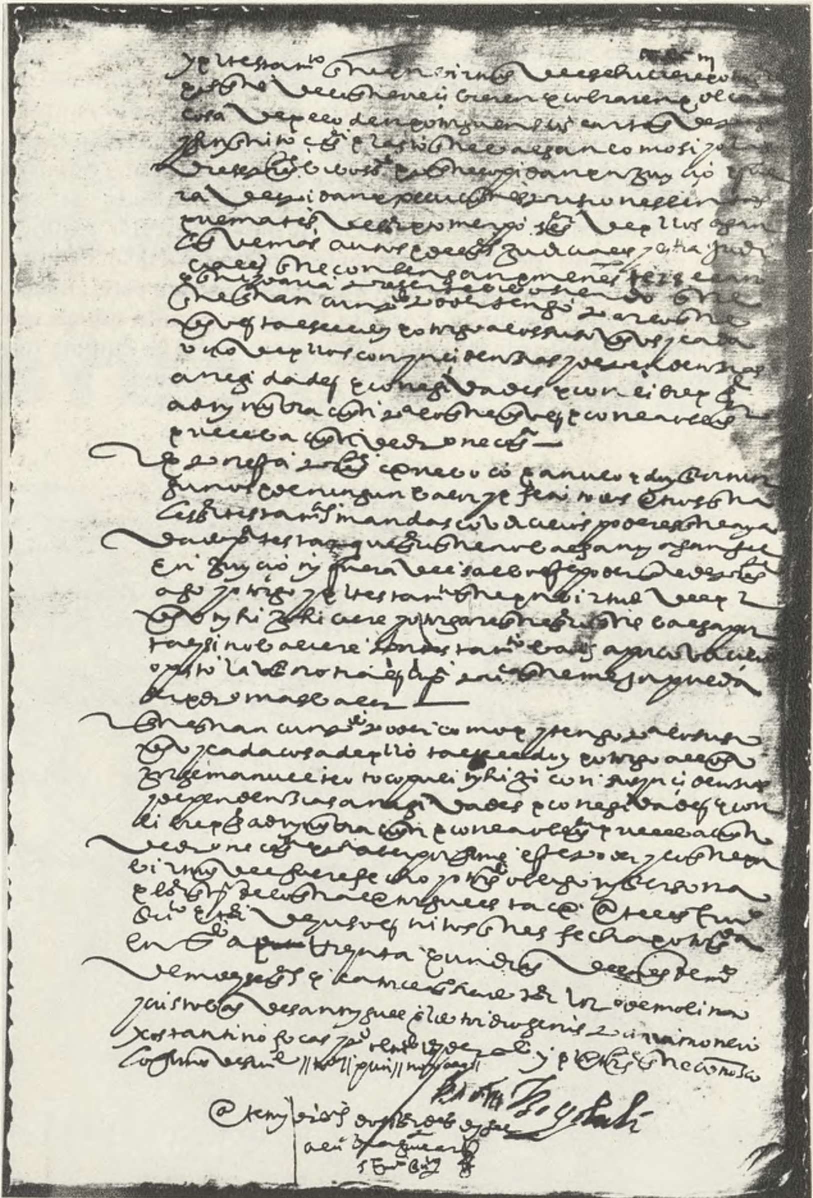
3 Un san Sabastian de dos baras y media de alto y bara y tercia de ancho

4 Un S. Juº bautista del mesmo tamaño

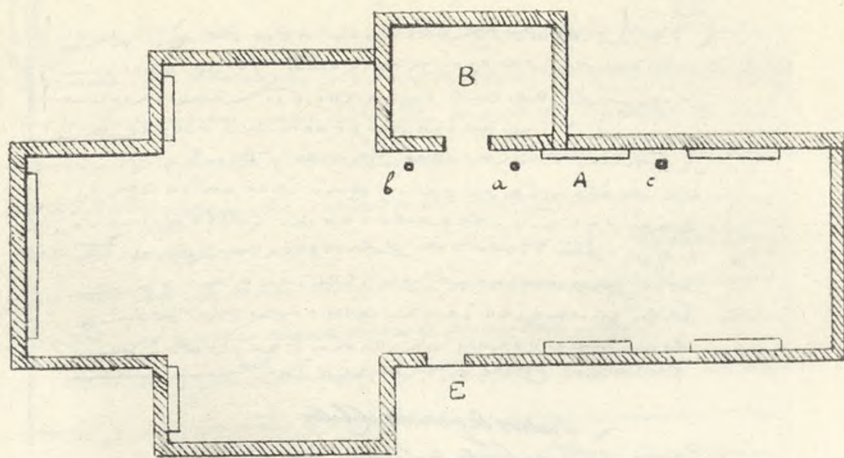
5 Un S. franco con el compañero caido tiene de alto tres baras y dos tercias y de ancho mas de bara y dos tercias

Un quadro con tres santos que son San Andres san Juº bautista y san francisco tiene de alto bara y tercia de ancho bara y dos tercias

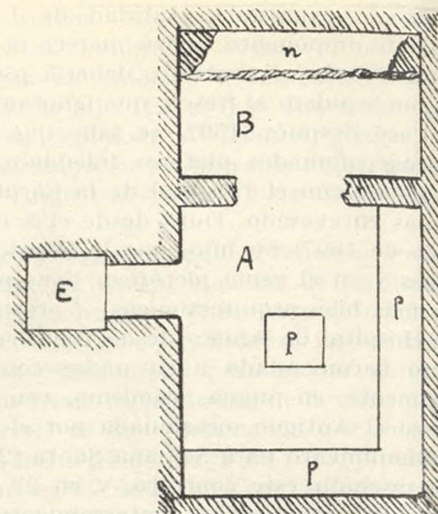
Nuevo inventario de los bienes del Greco (1621)



Poder otorgado a Jorge Manuel para que, en su nombre, hiciera testamento. El Greco, cuya firma está visiblemente alterada, fallecería ocho días después



Planta de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo: a, b y c, *entradas a las bóvedas.* A, *lugar del ara y bóveda que tomaron el Greco y su hijo en 1612.* B, *capilla de los Gomara.* E, *puerta principal*



A B, *compartimentos en que está dividida la bóveda que tomaron el Greco y su hijo para sus enterramientos.* PPP, *poyos;* n, *restos de un nicho.* E, *entrada.*

y de nra. sra. de las angustias». Una vez celebrados los oficios «fue depositado su cuerpo en una bóveda». Mas no por mucho tiempo; hemos visto que en 1618 pierden los Theotocópuli la propiedad de su enterramiento, y el 18 de febrero de 1619 las monjas del Convento de San Torcuato conceden a Jorge Manuel —que a la sazón llevaba a cabo obras en dicho monasterio— un lugar de su iglesia «para enterramiento de él, su mujer, hijos y descendientes y de sus padres». Todo parece indicar, pues, que el traslado de restos a este nuevo emplazamiento se llevó a efecto. San Román, con anterioridad a estos últimos hallazgos, bajó a la cripta de Santo Domingo —muy precisada documentalmente— encontrando un macabro espectáculo de restos dispersos, entre los que destacaban unos que reposaban sobre cierto nicho existente en un reducto no presente en las otras «bóvedas»; apuntó la posibilidad de que esta división se debiera al hecho de compartir el Greco su enterramiento con Alcocer —inmediato posterior usuario del mismo—, mas con su habitual amor y rigor histórico advertía: «Pero no siendo más que una hipótesis, de muy difícil comprobación —con harto pesar—, cuando contemplábamos los supuestos restos, nuestro espíritu quedaba atormentado ante la duda de que fuesen los del célebre cretense». Años después se inclinó decididamente por el traslado de San Torcuato, encomiando la conveniencia de llevar a cabo exploraciones en las ruinas de dicho convento, lo que incluso creemos llegó a realizar sin éxito. Hoy, las edificaciones sobre este antiguo solar impiden toda búsqueda. Pero no importa. Donde quiera que esté Dominico Theotocópuli está para siempre en la ciudad que inmortalizó.

Francisco de Borja de San Román falleció repentinamente cuando de su plena madurez aún cabía esperar importantes contribuciones. «España ha perdido el mejor de sus investigadores de ahora», comentó el inolvidable Astrana al conocer su muerte. Uno de sus proyectos fallidos fue la elaboración de una más completa biografía del cretense. Empresa difícil de suplir, pues ella supone no sólo conocer a fondo los descubrimientos llevados a cabo durante más de un cuarto de siglo, sino incontables horas de estudio y meditación sobre el tema, imposibles ya de subsanar. Con todo, nos legó estas cinco piezas claves del pintor:

El Greco en Toledo *(Tesis Doctoral). Madrid, 1910.*

El sepulcro de los Theotocópuli en San Torcuato de Toledo. *«Archivo de Investigaciones Históricas», núm. 5. Noviembre de 1911.*

Retablo del Hospital de Afuera. *«Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», núm. 30. 30 de junio de 1914.*

De la vida del Greco. *«Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 8. Año de 1927.*

Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo. *«Archivo Español de Arte y Arqueología», tomo X. Año de 1934.*

Por todo ello, el Greco y San Román son dos nombres que ya siempre estarán unidos ante la docta perspectiva histórica.

R. S. de S. R.

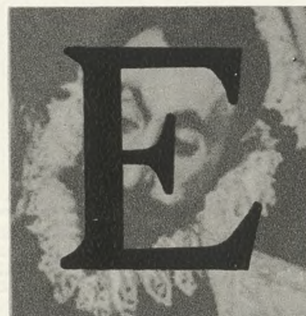
Como pareciera por las cuentas
Por tanto a V. S.ª pido y suplico me haga md de mandar
ver las dichas cuentas y tasaciones y visto y averiguado
me mande librar lo que assi alcanzare que en ello V. S.
me hara md y justicia y pido etc
Jorje Manuel
Theotocopuly

Documento autógrafo de Jorge Manuel Theotocópuli

los cuadros del Escorial y del Prado

Por
FRANCISCO JAVIER SANCHEZ-CANTON
(De las Reales Academias de la Lengua, Historia y Bellas Artes)

Adoración de los Pastores. MUSEO DEL PRADO



El tema que se me ha sugerido, y que enuncia el título, no es de fácil enfoque, si no han de reducirse estas páginas a meras notas más o menos catalogales.

El conjunto de las obras del genial creador conservadas en la provincia de Madrid, sólo con el atesorado por la toledana puede compararse y eso ya desde que se pintaron. Residente el artista en la Ciudad Imperial, viniese o no atraído en 1577 por las empresas pictóricas acometidas en San Lorenzo el Real, es hecho documentado el encargo, y con premura, de que pintase para la capilla del Evan-



La glorificación del Nombre de Jesús.—Sueño de Felipe II.
(SALA CAPITULAR. EL ESCORIAL)

FOTOS COLOR: MANSO



La Crucifixión.
(MUSEO DEL PRADO)

gelio, a los pies de la Basílica, el gran lienzo *El martirio de San Mauricio y la legión tebana* días antes del 25 de abril de 1580; aunque no lo entregó hasta el 26 de abril de 1583 con tardanza inexplicable.

Todavía lo es más que el día 31 de agosto del año siguiente se pague al italiano Rómulo Cincinatto otro cuadro del mismo asunto, que es el que se coloca en el altar. Tal sorprendente incongruencia, de antiguo se ha procurado razonar alegando que la pintura del cretense no satisfizo a Felipe II. Precisamente, un texto del historiador del Monasterio, Fray José de Sigüenza, hombre de conocimientos y gusto artísticos, impreso en 1605, y escrito antes del 21 de septiembre de 1602, declara: «no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen que es de mucho arte».

Hace tiempo que vengo mostrando mi discrepancia ante esta reiterada explicación. El encargo a Cincinatto originarialo, probablemente, la demora de El Greco en cumplir, o el que su lienzo resultaba bastante menor de lo necesario para el hueco del altar: el cuadro de El Greco mide 4,44 de alto y el de Rómulo 5,55, diferencia que no es fácilmente disimulable. Pero, hay más: Si la composición de Theotocópuli aleja los suplicios de los mártires, también la de Cincinatto coloca en primer término a los jefes de la legión y una bandera; el propio P. Sigüenza juzga el lienzo sustituto —no sé si con algún puntillo humorístico— de «harto alegre y bien tratado».

Si a lo anotado se suma que Rómulo intervino como tasador, tercero en discordia, en el pleito que, según era su costumbre, planteó El Greco respecto al pago de su obra, cometido impropio de un rival; y si bien ésta no se colocó en el altar para donde se había pintado —lugar falto de luz para contemplarlo—, se guardó; y que el cronista jerónimo la menciona en las Salas capitulares, donde continúa con cierto alarde en contraste con los reparos señalados, hay suficientes indicios para quitar a Felipe II —¡el coleccionista mejor conocedor de pintura en su tiempo!— el sambenito de que no comprendió al gran pintor.

La rectificación propuesta se robustece cuando se advierte que, además del *San Mauricio*, milagro de emoción y colorido, guarda El Escorial otras cuatro pinturas del artista: *San Francisco de Asís*, *San Eugenio*, *San Pedro* y el impropiamente llamado *Sueño de Felipe II*. ¡Curiosa manifestación del desagrado del Monarca habrá de considerarse la entrada en El Escorial de tales pinturas, en particular, la primorosa últimamente citada!

Su asunto es la *Adoración del nombre de Jesús por Cielos, Tierra e Infiernos* inspirado en la frase de la Epístola de San Pablo a los filipenses: «In nomine Jesu omne genu flectatur coelestium, terrestrium infernorum», que se lee como introito en la Misa del Santísimo nombre de Jesús, el 2 de enero. El anagrama escrito en el Cielo, que había sido emblema de San Bernardino de Sena, I[esus] H[ominum] S[alvator], alcanzó máxima difusión gracias a la Compañía de Jesús por lo que, quizá, deba pensarse en que el cuadro responda a su inspiración inmediata. Las vacilaciones de quienes han escrito sobre el pintor llevan este cuadro desde la fecha de su llegada a Toledo, hasta 1604. En mi sentir no será posterior a la muerte del Rey ni, probablemente, anterior al *Entierro del Señor de Orgaz* —no Conde, según erróneamente se le titula—. Por cierto, que en esta obra, la capital del pintor, se encuentra otro indicio de que no hubo entre Felipe II y El Greco desconocimiento y desvío: haberle retratado entre los bienaventurados, cuando vivía, pues *El entierro* data de 1586-88. Todavía agregaré que conozco, por fotografía, un precioso y diminuto retrato de Felipe II entre dos figuras alegóricas, pintado sobre cuero, que no parece osadía atribuir al pincel de El Greco. Sin duda, a quien no le gustaban las pinturas del cretense era al P. Sigüenza, por una de esas incomprensiones habituales en críticos sagaces.

De los otros tres cuadros escurialenses de nuestro pintor el más importante es el *San Pedro*, de su postrera época, de factura suelta y decidida como pocos lienzos.

Las dos complejas composiciones *El martirio* y *El Nombre de Jesús*, de las más originales del pintor, desarrolladas con dominio asombroso del color, dan cali-



La Virgen María. MUSEO DEL PRADO



Martirio de San Mauricio. Monasterio del Escorial

dad apenas superable al conjunto escurialense; responden a diferente concepto artístico: la grandiosidad decorativa de la primera, que sugiere la de una prodigiosa vidriera se contrapone al primor de miniaturista que admira en la segunda.

Las tres salas llenas en el Museo del Prado por pinturas de El Greco contienen muestras de varias épocas, además de la extraordinaria serie de retratos masculinos, algunos de los cuales tuvo Velázquez en su obrador palatino, como Pintor de Cámara. Los hidalgos, toledanos en su mayoría, paisanos y coetáneos de los de *El entierro*, constituyen la más fidedigna evocación del espíritu castellano en los días de Cervantes. Su anonimato, casi total, no resta «existencialidad» —si se consiente el vocablo— a los rostros, bien que fuera provechoso identificarlos; sólo dos se reconocen seguros: el uno, el jurisconsulto Jerónimo de Cevallos, gracias a un grabado, y el otro, por ostentar letrero: Don Rodrigo Vázquez de Arce, Presidente de los Consejos de Hacienda y de Castilla, abulense, que murió en 1599, severísimo juez, enemigo acerbo de Antonio Pérez.

El estado reseco de la pintura y lo descentrado de la figura, por mal clavado el lienzo al bastidor, hacía desmerecer a este retrato; de reciente, una hábil reparación ha hecho ganar calidad a la obra, ejemplo de la magnífica técnica de El Greco, que respondé, sorprendentemente, a la forración y al refrescado. Los demás caballeros, el médico hipotéticamente identificado, el fraile de hábito incierto, «viven» dentro de los marcos con intensa espiritualidad. El gran soldado Julián Romero, por el que impetra San Luis Rey de Francia, enlaza los retratos con los cuadros de devoción, que son los restantes del Museo.

Suman dentro de él treinta y tres las pinturas de El Greco, de las cuales once ingresaron, por legados y compras, en el último medio siglo. Gracias a ellas la colección de los retratos —que aumentó en dos—, antes muy superior a la de los temas religiosos, aparece hoy equilibrada.

Todos los periodos de la producción del gran pintor están representados en el Prado: desde la tablita de *La Anunciación*, quizá pintada en Italia, hasta el conmovedor *San Sebastián*, donado por la Marquesa de Casa-Riera, Condesa de Mora —madre de la Reina de Bélgica—, de los postreros años de su actividad. El gran lienzo *La Trinidad* y el *San Benito* fueron parte del retablo de Santo Domingo el Antiguo, la tarea acometida al llegar a Toledo (1577); en cambio, aunque permaneció más de una centuria en el ático del mismo retablo, *La adoración de los pastores* es lienzo tardío y espléndido, llevado por Jorge Manuel



Encargado al Greco El martirio de San Mauricio y la legión tebana *para El Escorial, no llegó a colocarse en el altar para el que fue pintado. Un año después se pagaba a Rómulo Cincinatto otro lienzo sobre el mismo tema, que mide un metro más que el del Greco. La obra del italiano fue la que se colocó en la Capilla del Evangelio, quedando la del Greco en otro lugar del Monasterio. Por el precio de ésta provocó Theotocópulos un nuevo pleito*



San Andrés y San Francisco. Museo del Prado

δομήνικος θεοτοκόπουλος ε᾿ποίει



Cristo abrazado a la Cruz. MUSEO DEL PRADO



San Sebastián. MUSEO DEL PRADO

Theotocópuli para la capilla que en el propio monasterio sirvió de primera sepultura a su padre.

Otras cuatro grandes pinturas, probablemente procedentes de iglesias madrileñas, son muestras de diversas épocas: *La crucifixión*, que se data ya entre 1584 y 1594, por Cossío, ya entre 1597 y 1600, por Busuioceanu, pudo ser la registrada en la Merced calzada de la Corte; *El Bautismo* se pintó, con seguridad, para el convento de agustinos de Doña María de Aragón, después, Senado y, ahora, Instituto de Estudios Políticos; se trajo a Madrid el 12 de julio de 1600; al mismo retablo perteneció la vibrante *Anunciación* depositada hace muchos años por el Prado en el museo Balaguer, de Villanueva y Geltrú, lienzos ambos de plenitud expresiva. La pareja formada por *La Resurrección* y *La Pentecostés*, y que los críticos suelen separar por advertir diferencias de factura, que, acaso, serán diferencias en el estado de conservación y en cómo han sido tratadas, pudo ser pintada, asimismo, para dicho monasterio agustino. Las dotes pasmosas y la originalidad desbordante de El Greco resplandecen en estos temas desarrollados con vigor e independencia por nadie emulados.

Otros aspectos del cretense muestran cuadros tan bellos del Museo cuales *Cristo abrazado a la Cruz*, versión superior a casi todas las de la composición que repitió; *La Sagrada Familia*; *San Andrés y San Francisco*, que patentiza la observación, hecha arriba, respecto a la brillantez y la frescura de color que adquieren los lienzos de El Greco cuando son reentelados; *San Pablo* y *San Juan Evangelista*, apóstoles, que, con San Lucas y San Bartolomé, fueron predilectos del artista; y, por no hacer fatigosa la enumeración, *La Santa Faz*, que tanto influyó sobre las que había de pintar Zurbarán.

Concepciones grandiosas, composicio-



La Trinidad. MUSEO DEL PRADO

nes apiñadas, figuras expresivas hasta el paroxismo ejecutadas con fuerza colorista inverosímil... No hay en los cuadros de El Greco un decímetro cuadrado que resulte inerte.

El rápido desfile ante el lector de las tres docenas largas de obras de El Greco atesoradas por el monasterio del Escorial y por el Museo del Prado servirá de llamada a su sensibilidad; y para aquellos que todavía no hayan visitado estas grandes acumulaciones de arte pictórico puede estimularles a conocerlas y gozarlas.

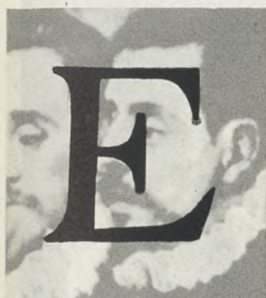
F. J. S.-C.

JOSE
CAMON
AZNAR





Su obra pictórica en TOLEDO

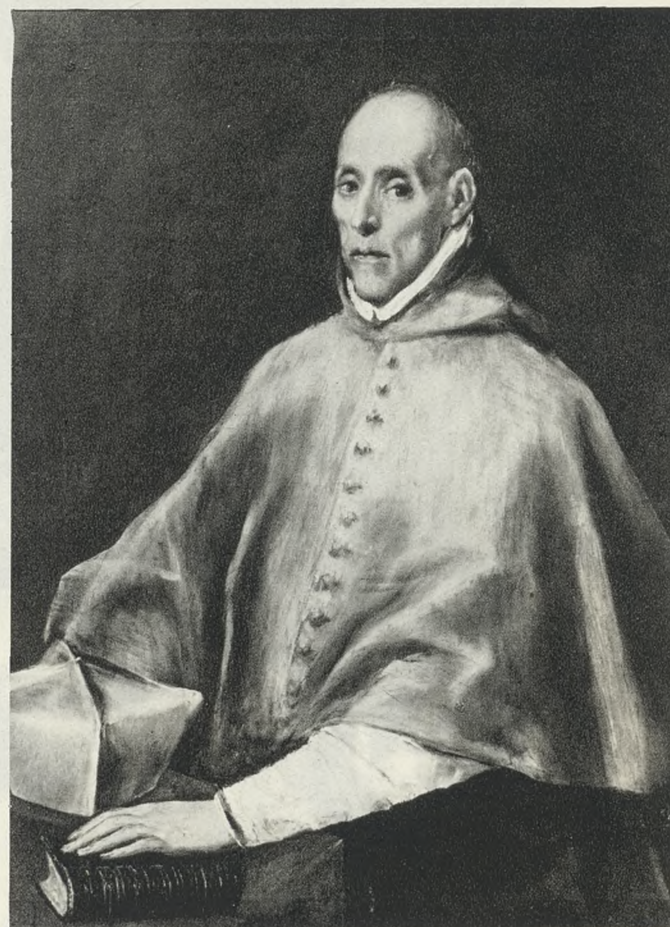


Estudiar la producción del Greco en Toledo equivaldría a una historia completa de su arte. Si Creta le dio «la vida y los pinceles», Toledo «mejor patria donde empieza a lograr con la gloria eternidades». Es decir, que Toledo le dio el espíritu. Y con él su genialidad no sólo de inspiración sino de técnica. Pues nunca se ha dado una mayor congruencia entre fondo y forma. Entre la inspiración arrebatada y el pincel que sigue como una llama todas las visiones del espíritu. Y en esta identificación entre la imaginación creadora y la técnica que ha de servirla, se encuentra todo el proceso del arte del Greco. En esa desmaterialización que se hace tan precipitada en los últimos años, con los enfebrecidos y adscritos a los éxtasis y raptos de su genio. En ese mancheado sin hiato de reflexión, con golpes de color allí donde el Espíritu dejaba caer su fuego.

En esta imposibilidad de seguir los pasos del Greco en su carrera artística en Toledo, nos limitaremos a consignar aquellos retablos que se conserven en su lugar de origen o que hayan sido trasladados al Museo, prescindiendo de las series de lienzos sueltos como sus San Franciscos, sus Santo Domingo, sus apostolados, que por sí solos cubrirían una rica personalidad artística.

Obras ampliamente documentadas son los retablos de Santo Domingo el Antiguo, iglesia reconstruida por Juan de Herrera. De 1577 a 1579 se compromete el Greco a pintar el retablo mayor y dos altares laterales. Este retablo representa la innovación mayor que en la arquitectura de los altares ha habido en el siglo XVI español. En contraste con los pequeños compartimentos en que se dividen los retablos contemporáneos, el del Greco está formado por un gran cuadro central entre pilastras jónicas, dos calles laterales y un cuerpo superior con un gran cuadro rematando la acrotera en estatuas. La organización de esta obra es de tipo veneciano. El lienzo central, que hoy se encuentra en el «Art Institute» de Chicago representa a la *Asunción*, en el cual puede señalarse el mayor contraste con la obra del mismo título de Ticiano. El Greco inaugura con esta Virgen un tipo iconográfico que ha de repetir a lo largo de su producción y que ha de terminar en su exaltada *Asunción*, de San Vicente de Toledo.

La Trinidad es una de las composiciones más cargadas de significación y trascendencia de cuantas se han pintado sobre este tema. El cuerpo de Cristo, cuya belleza recuerda la del esclavo de Miguel Ángel del Museo del Louvre, se dobla muerto sobre las rodillas de su Padre. Es



Retrato del Cardenal Tavera.
HOSPITAL DE TAVERA.
TOLEDO



El Expolio. Catedral de Toledo

una anatomía de clásica belleza antigua. La imagen de Dios representa una de las más geniales del Greco. Todo en ella es simbólico, desde el color amarillo del manto hasta las vueltas azules, sobre las que flotan ángeles. La cabeza muestra un anciano sin edad, con longevidad de Cronos, eternamente impasible y amoroso al mismo tiempo. La rodean unos ángeles femeninos. Los antecedentes de este cuadro se encuentran en el grabado de Durero de la Trinidad, en el grupo de Miguel Ángel de Palestrina, y, más cercano, en cuadros manieristas como el Cristo muerto rodeado de ángeles, de Tadeo Zuccaro. En alargados medios puntos laterales se efigia a San Pablo —que se ha interpretado también como San Juan Evangelista—, figura bronca e impetuosa, de alto canon manierista y manto de grandes pliegues; a San Juan Bautista, magna figura tendinosa, pintada con sombríos colores. En dos recuadros se representa a San Bernardo y a San Benito. Este lienzo —que se halla en el Museo del Prado— es una obra de los más finos tonos pictóricos, que por lo suelto de su toque parece pertenecen a una época posterior. *La Santa Faz*, conservada en el retablo, rememora recuerdos bizantinos.

En el altar de los Evangelios estaba colocado —ahora sustituido por una copia, pues el original se encuentra en la colección Botín, de Santander— el lienzo de la *Adoración de los Pastores*. En él explaya el Greco su teoría de la iluminación artificial, irradiando como un foco de claridad divina del cuerpo de Jesús. Desde este Niño la luz se expande radialmente incendiando a las figuras inmediatas que le rodean. El pintor coloca en el ángulo interior la figura de imponente grandeza de San Jerónimo, figura cortada, cuyo antecedente se encuentra en el Parmigianino. En el otro altar, que representa la *Resurrección de Cristo*, la influencia romanista y tintoretiana es grande. Asciende Cristo, sereno y estatuario, y en la parte inferior los soldados, con violentas actitudes de sorpresa, se equilibran en masas de armónicas y dinámicas correspondencias. Es ésta una obra en la cual laten los gérmenes de otras futuras, como en algunos fragmentos del *San Mauricio* y la composición total de su cuadro con la *Resurrección*, ya del siglo XVII. Como orante aparece representado San Ildefonso, que con pasiva y humilde actitud contempla el triunfo del Salvador.

EL EXPOLIO.—Aquí inaugura el Greco su modalidad artística, ya más personal, colocando en la expresión exacerbada el interés del cuadro. Partiendo de supuestos bizantinos y romanistas, el Greco construye esta obra con un sentido cromático nuevo y con una concepción del espacio que ha de formar ya una de sus principales peculiaridades. Han desaparecido las perspectivas venecianas con los anchos horizontes y los pórticos desplegados. La temática apaisada de estos cuadros, donde cada figura podía desenvolver su movimiento en plenitud, ahora se sustituye por un crispamiento vertical, por una densidad de cabezas y de expresiones que rodean angustiosamente a la faz de Dios. Lo envuelve un bloque de violencias, con los gestos iracundos cercando viperinamente al Salvador.

El tema de este cuadro es complejo, pues parece formado por distintos momentos de la Pasión. Quizá represente el descrito en San Marcos en que a Jesús, después de azotado y coronado de espinas, se le despojó del manto de púrpura con que le habían envuelto por burla de su realeza. Falta, sin embargo, en la cabeza del Salvador la corona de espinas. Y en cuanto al episodio de las tres Marías contemplando al esclavo que barrena los maderos de la Cruz, no responde tampoco a ningún episodio evangélico, aunque sí a una tradición que considera este dolor de la Virgen como uno de los más lacerantes y que provocó exégesis y poesías.

El Salvador es la imagen humana más augusta que ha creado el arte. Su faz parece que revela la directa intuición del Padre, la exaltada serenidad de la glorificación lograda tras el proceso del martirio. Su túnica roja lo envuelve y realza solitario y eminente como el Sacramento, como una Hostia de Sangre, y sobre esta túnica se levanta la cabeza más arrobada de divinidad que ha podido concebir un pintor. Frente a la interpretación humanista de Leonardo, con una omnisciencia que se trasluce en la infinita tristeza de su rostro, el Cristo del Greco expresa la es-



Retrato de Juan de Ávila. MUSEO DEL GRECO. TOLEDO



San Bernardino. Casa del Greco. Toledo

piritualidad trentina con la divinidad dramática concebida como incesante tensión redentora, como expiación inagotable. Sus ojos no miran al mundo, campo del mal, sino al Padre. Allí arriba está toda la luz y todo el amor. El rostro, hermoso, se alza así penetrado de la conciencia de su gloria eterna y del eterno amor del Padre. A su lado, y formando un plano homogéneo, se encuentra la figura del centurión y del esclavo que lo despoja. El resto se desenvuelve en una perspectiva arbitraria, colocándose las cabezas allí donde su acción ha de ser más mordiente. Sin paisaje, sin perspectiva ni espacios vacíos que calmen tantas muecas airadas.

Por el enojoso pleito, que tuvo que sostener el Greco con el Cabildo de Toledo para percibir el importe del cuadro, sabemos que se terminó de pintar en 1579. Hubo divergencias entre los tasadores nombrados por el Cabildo y los de la parte del Greco.

Además de las diferencias en cuestión económica, el Cabildo solicita del Greco que quite algunos detalles del cuadro, entre otros, y las tres Marías, que, según dice el Cabildo, «no se hallaron en el dicho paso». Fue tan tenaz la resistencia del Greco, que llegó a estar amenazado de cárcel, accediendo el pintor al precio fijado por el Cabildo.

EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ.—Un periodo que podemos decir que se halla en el centro no sólo de la obra, sino de la vida del Greco, es el que podemos tutelar con el lienzo del *Entierro del Conde de Orgaz* y que se extiende entre los años 1585 a 1590.

Ésta es una de las obras cumbres del arte en todos los tiempos. En ella se interfiere lo humano y lo divino. Sobre una fila de hombres, donde cada uno interpreta con su personal reacción el milagro, se levanta una gloria donde se explayan unas criaturas de la más sutil materia y de las claridades más etéreas. Este cuadro, con evidente error, se ha considerado escindido en dos partes: la célica y la terrena. Y, sin embargo, pocas obras hay de más trabada unidad y de un más lógico enlace entre los dos mundos. Cualquiera de ellos, segmentado del otro, se encuentra carente de significación, aunque lo mismo la zona humana que la celestial se adscriban a módulos y sistemas compositivos diferentes. El entierro propiamente dicho está concebido con rigor arquitectónico. Parece construido sobre el esquema de un frontispicio clásico. Los personajes se alinean como columnas de las nubes que los coronan. Parecen las vertientes del frontón, que se continúan en la Virgen y en San Juan y que culmina en la figura del Padre, que cierra con su ápice este triángulo.

Cada uno de los caballeros muestra en su rostro su interpretación singular de la muerte en el seno de Dios. Parece que estos rostros se hallan modelados por la muerte, contemplando la apoteosis celestial desde su tránsito. Con unas explicaciones sobre el milagro, que unas son intelectuales y discursivas, otras anonadadas y otras justificadoras del prodigio como lo normal del universo. De las blancas gorgueras como pétalos emergen unas cabezas apasionadas, que pudieran servir de modelos de las interpretaciones del *Quijote*. Estos vivos valores humanos los ha impregnado el Greco de significación ética. Una bondad que parece que afila sus rasgos emanan estas cabezas tan racialmente hispánicas. Uno de los detalles más bellos de este grupo es el movimiento de las manos, siempre elegante, nervioso y expresivo, brotando finas y dialécticas de los vuelillos. Flotando, más que sobre las nubes, sobre las meditaciones de estos caballeros, se mantiene una gloria que se apoya sobre estas nubes del Greco, tan abstractas y maleables como una idea. Las tensiones que inmovilizan en sucesión columnaria a los personajes del séquito fúnebre.

Según una interpretación de la Deises bizantina, en la escena central apare-



Entierro del Conde de Orgaz. IGLESIA DE SANTO TOMÉ. TOLEDO



La Anunciación. Museo de Santa Cruz. Toledo

cen Jesús y su Madre, no recibiendo —como se creía— el alma del conde, sino a San Juan, que intercede por el difunto.

Este lienzo se pintó el año 1586. Y Villegas, en su *Flos Sanctorum*, de 1588, dice que había allí «retratados muy a lo vivo ancianos varones de nuestros tiempos».

Uno de los conjuntos más completos y bellos del Greco, hasta la vil sustitución por copias de algunos lienzos, era el que adornaba la iglesia de San José, de Toledo. Esta capilla se levantó en 1594, en estilo herreriano, y el Greco se encargó de la pintura del retablo en 1597, siendo acabada dos años después. En este retablo central figura como titular *San José*, y es uno de los primeros cuadros en que este santo aparece solitario, acompañando al Niño. El santo concebido como caminante, protegiendo al Niño Jesús, que se agarra infantilmente a su manto. El Greco interpreta a San José simbólicamente como guiador, y fiel a las referencias evangélicas no lo imagina, a la manera occidental, como artesano, sino que lo destaca con magnitud de torre, con una grandeza física que conviene con el simbolismo josefino: San José como Cristóforo. Cromáticamente, este cuadro es uno de los más bellos del Greco. De él existe una réplica delicadísima, en pequeño formato, en el Museo de Santa Cruz de Toledo.

En el ático de este retablo se representa la *Coronación de la Virgen*, composición dividida, según costumbre en el Greco, en dos zonas. La inferior, con San Juan Bautista y Apóstoles, y encima la figura espiritual y enajenada de la Virgen coronada por la Trinidad.

El *San Bernardino* del Museo de Toledo formaba parte del retablo construido en 1603 para la capilla mayor del Colegio de este Santo en Toledo. La figura se destaca en una altura alucinante más allá de toda medida normal. Une con su cuerpo el cielo y la tierra, y es esta actitud la que sitúa a San Bernardino ya en planos estelares y bajo la gracia divina. El manto gris del Santo se ejecuta con pinceladas muy foscas y arrebatadas. El color se extiende monótonamente por todo él, brotando de la capucha una cabeza que es sólo expresión breve y afilada.

Uno de los cuadros más importantes de toda la producción del Greco es su *Asunción* de la capilla de Ovalle de San Vicente de Toledo, hoy en el Museo de Santa Cruz, a la que Cossío consideraba como su mejor obra de esta época. Se le encargó en 1607, y en el documento en que se hacen constar las condiciones es, dicen los jurados de Toledo, que al aumentar el retablo será de «perfecta forma» y «no enana, que es lo peor que puede tener cualquier género de forma», especificándose también que todo en esta pintura sea «de su propia mano». Se debió de terminar el año 1613. Concibe a la Virgen en una Asunción en perpetuo movimiento ascensional. En esta fórmula mariana, la de mayor audacia teológica, la Virgen aparece representada en un tránsito perpetuo, en una creciente majestad, en un gran vuelo regido por el amor. A sus costados quedan los astros que Ella rebasa. Todo es desmesurado y subiente, y los ángeles parecen formados de una materia célica, de un impetuoso dinamismo. Los colores de este cuadro tampoco están sedimentados ni estables, y son los ángeles doblados con grandes ritmos ascensionales los que forman el séquito de María, efigiada en triunfal y eterna subida.

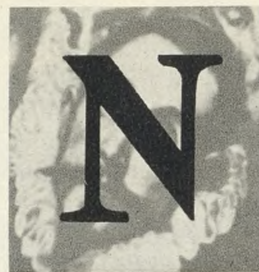
Podía extenderse nuestra reseña a todos aquellos cuadros que, más o menos, están impregnados del ambiente de Toledo. De esta ciudad a la que el Greco levantó en sus manos y convirtió en llama viva y sin ocaso a través de todos los futuros. Pocas veces se ha dado una mayor congruencia entre un pueblo y un artista. Y el arte, en este caso, no es la decoración de una ciudad sino su mismo espíritu.

J. C. A.

HOMBRE DE MUCHA FE

P. FELIX GARCIA

San Juan Bautista. Convento de Malagón. Ciudad Real



Nadie podría hoy, sin temeridad, después de la serie, realmente admirable, de investigaciones y estudios bien pormenorizados y fundamentales que va desde la obra magistral de M. B. Cossío hasta el bellísimo y penetrante libro de Marañón, *El Greco y Toledo*, que es el más adivinador y entrañable, aventurar la menor suposición negativa o reticente sobre la profunda sinceridad religiosa de Dominico Theotocópuli. El libro de M. Barrés, *Greco ou le Secret de Tolède*, todavía vigente, es, en el fondo, un homenaje y un reconocimiento de la fe luminosa del Greco.

Son tantas y tan palmarias las pruebas que de su religiosidad, de su sensibilidad mística, de sus creencias bien arraigadas nos dejó aquel genio singular, en sus obras y en su vida, acaso muy metida en sí misma y muy apartada del mundanal ruido, aunque no esquiva ni a la amistad ni al diálogo, que nadie podría, de buena fe, eludir su valor demostrativo ni la evidencia de los datos que nos proporciona su propia existencia, que tuvo más de recatada e introvertida que de tumultuosa y sensorial.

No equivale esto a decir que era El Greco un temperamento huraño o huidizo: él gustaba de la amistad, de la música, de los buenos libros, de la amena y docta frecuentación de los hombres ilustres de su tiempo, de algunos de los cuales nos dejó puntual y glorioso recuerdo. Pero por temperamento, por disciplina, por natural inclinación de su ánimo, contemplativo y devoto, sentía una predisposición innata hacia la vida interior, hacia el recogimiento fecundo, penetrado de inquietud creadora y religiosa.

Se ha fantaseado con exceso en torno a los años de más prosperidad material del Greco, de la fastuosidad de su mesa, de diversiones, de músicas y amenidades que en su hogar, suntuoso —dicen— y mundano, tenían lugar. Es cierto que conoció la vida cómoda y disfrutó, sin duda, de no pocas facilidades durante el periodo mejor retribuido de su vida artística. En su cigarral, frecuentado por ilustres coetáneos, encontraron sus amigos acogimiento plácido, recreo y comodidad. El Greco no debía de ser ciertamente un administrador meticuloso y tacaño. No supo de ahorros ni de previsiones. Y de ahí sus no pocos apremios y deudas posteriores, que sin duda inquietaron su vejez. Pero nada más ajeno al temperamento del Greco, a su sentido austero, casi ascético, de los hombres y de las cosas, que el ruido y los excesos de una vida tumultuosa y mundana. En cambio sí sabemos de su soledad, de su retraimiento, de sus no pequeños que-

brantos y penurias cuando la vida le fue revelando sus aristas más duras.

Es posible que cuando se habla de la espiritualidad y de la fe sincera del Greco se aluda inmediatamente a la presencia en su vida de la mujer misteriosa, que todavía no sabemos si fue su mujer legítima o un episodio, acaso el único, de su corazón. En el peor de los casos supondría una debilidad en su conducta, pero nunca una renuncia de su fe ni de sus creencias profundas. Poco e impreciso se sabe de la misteriosa Jerónima de las Cuevas, que debió de ser una mujer extraordinaria en belleza y en discreción, perpetuada por El Greco en esa maravilla de *La dama del armiño*. Lo que se sabe de cierto es que esta mujer es la única que penetró en la intimidad del Greco. «Y cuando esto acaece —comenta Marañón— en un hombre de su complicación y su genio, es seguro que ella era también una mujer excepcional. Pudo tener Theotocópuli amores episódicos, que ni quitan ni ponen al espíritu de monogamia, porque ésta no depende del lecho único, sino del amor único. Si se descubrieran pruebas de que nuestro pintor se perdió algunas veces por los arrabales del amor vedado, esto no destruiría la seguridad de que su espíritu se entendió sólo con el de esa mujer única, que a partir de su llegada a Toledo se reproduce a lo largo de toda la obra del pintor con variaciones que nos desconciertan y que no son otra cosa que las que impone la edad o los ensueños al tema del único amor.»

El único amor del Greco, breve sin duda por la muerte prematura de Jerónima de las Cuevas, que intensificó su vida íntima y apasionadamente religiosa, le sirvió en todo caso para la idealización de la mujer. *La dama del armiño* es un episodio real en la vida de su corazón. Pero de ella tomó la idea arquetípica de la mujer, que se reproduce en su obra pictórica, como trasfigurada y despojada de sensualidades ni incentivos humanos.

Hay en El Greco una innata limpieza de mirada y de espíritu; una religiosa visión de la vida y de las cosas, diríamos mejor. Sabemos que le deslumbró, pero no le captó, la sensualidad colorista del Ticiano; y que le irritaba la carnalidad pagana, deliberada, del *Juicio Final*, de Miguel Ángel, con quien chocó de plano, en su llegada a Roma. Es posible que su antipatía hacia Lope de Vega, habitual visitante de la imperial Toledo, cuando andaba perdido en andanzas amorosas, nada edificantes, con Micaela Luján, proviniera de la repugnancia y de la pena que le producían las liviandades y los escándalos de aquel Lope, genial y cínico, pecador constante e inconstante arrepentido. El Greco, monógamo, religioso sin tregua, hombre de un solo amor, vivió por motivos de índole moral y temperamental una vida retraída e intensa, sin concesiones al amor fácil y menos escandaloso, que hubiera repercutido, con graves consecuencias, en su obra y más todavía en su vida, que no hubiera perdonado la crónica maligna y polémica de su tiempo, como aconteció con la vida de Lope de Vega.

Sea lo que fuere, lo cierto es que los episodios de su vida, tan poco extravertida y publicitaria —como diríamos hoy—, en nada amenguaron la intensidad y la sinceridad de su fe religiosa ni de su conducta moral.

Para explicar, o al menos tratar de comprender, el secreto de la pintura del Greco, que tuvo su época de incomprensión, en que se le buscó la clave en un visionarismo enfermizo y extravagante, hay que partir del hecho seguro, comprobado, de la disposición y contextura religiosa y mística de este candiota «embriagado de Dios y de crepúsculos» como dijo bella y expresivamente Eugenio d'Ors. Sin ese supuesto real la obra pictórica del Greco se convierte en un enigma o en el fruto de una alucinación tiránica. En cambio todo es coherente y explicable si se parte del hecho real, incuestionable, de que su obra es el resultado lógico, inspirado, de su profundo espiritualismo, impregnado de sustancia. El mismo Cossío, bien poco sospechoso, dice certeramente: «Dejóse penetrar, al llegar a Castilla, no sólo de aquel otro humanismo nacional, más horaciano, apacible y familiar, de Fray Luis de León, sino por el típico misticismo español, el del Maestro Juan de Ávila, el de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, ardoroso, sutil e intelectualista de un lado, y de otro contemplativo y recogido.» Barrés, con sus certeras adivinaciones del Greco, frente a las deformaciones románticas y la impermeabilidad de viajeros apresurados, comenta ante *El entierro del Conde de Orgaz*: «Et l'on a dit qu'il était fou!... Attention! Tout simplement, c'est un catholique espagnol; je veux dire qu'il réalise une certaine qualité de sublime, que peuvent produire toutes les nations catholiques, mais auquel l'espagnole attache son nom. Ses toiles complétent les traités de Sainte Thèrese et les poémes de Saint Jean de la Croix. Elles initient à la vie intèrieue des dignes Castillans.»

Pero esto no lo explica todo en el caso



La Santa Faz. MUSEO DEL PRADO

de la espiritualidad intransferible del Greco, que no es debida sólo a influencias externas asimiladas o coincidentes con la suya propia. Para explicar con plenitud al Greco hay que partir de él mismo, de la espiritualidad y la inclinación mística suyas, temperamentales; hay que partir de su propio genio, que se completó y halló motivos fecundos de inspiración y de desarrollo propicio. En Creta se inició sin duda en el cristianismo primitivo, cargado de esencias apostólicas y de doctrina teológica de los Padres griegos. Su paso por Italia le sirvió para afirmarle más en su intimidad religiosa, en su fe sincera, en contraste con aquel espectacular cristianismo renacentista. En Roma no halló ni tono ni ambiente para su espíritu. Lo que por Italia vio chocaba con su sentido, todavía fluctuante, de la pintura, que no era para él sólo manipulación de colores y de formas, sino trasfiguración de almas. Para él «Miguel Ángel era un buen hombre que no sabía pintar». El juicio es excesivo y nada justo, pero explica en cierto modo su concepción de la pintura.

Por instinto o por presentimiento, o quién sabe si atraído por el prestigio de lo español, que se imponía entonces en el ámbito de lo material, pero mucho más de lo espiritual, se decidió El Greco a dar el salto, que iba a ser definitivo, a España. «Necesitaba el alma del griego errante —dice Marañón—, para ganar en plenitud, que su ambiente se completase con el factor definitivo, el geográfico; con la vida en un lugar donde el espíritu de la época, es decir, el influjo del tiempo, no actuara disperso, sino infundido en una humanidad concreta y numerosa. Esto sólo ocurría en España. Y por eso España fue, no el lugar de la "conversión" del Greco, como han dicho algunos, ni tampoco el lugar de su "renacimiento", sino el lugar de la madurez específica de su genio.»

En España, no obstante, experimentó sus primeras indecisiones. Castilla le sorprende, y acaso le desconcierta; pero el aire, la luz, los paisajes, el cielo, los tipos humanos le cautivan y le penetran. Es cierto que no se encuentra en El Escorial. Se siente como desplazado. El *San Mauricio*, realizado acaso con angustia, con temor, pero con ansia de imponer su estilo en aquel ambiente austero, sin duda, religioso a secas, y a la vez cortesano, reservado con preferencia para el Ticiano, es para El Greco la primera prueba, el primer desengaño doloroso. No fue comprendido, como lo atestigua el Padre Sigüenza en términos entre duros y elogiosos. El Rey, Nuestro Señor, Felipe II, quedóse frío, inexpresivo, ante aquella pintura sorprendente. Era el choque de dos espiritualidades, profundas las dos, pero diferentes; sincera y llameante la del Greco; austera y más complicada la del Rey.

España se desgarraba entonces entre dos tensiones: realismo e idealismo. El idealismo se llevó la mejor parte, porque no era un idealismo etéreo, sublimado, sin contacto con la realidad. Teresa de Jesús, Fray Luis de León —que también chocó con Felipe II— y San Juan de la Cruz, sabían bien de realidades, de caminos y leguas, y en la realidad se apoyaron para sus ascensiones místicas y trascendentes. El Greco, por afinidad de alma con los místicos, tomó su rumbo y les siguió en su vuelo. El Greco vivió la realidad de España profundamente, y la asimiló, a la vez que se completaba y maduraba la suya propia. Pero vivió la realidad del pueblo, no la de la Corte, siempre más complicada y menos directa.

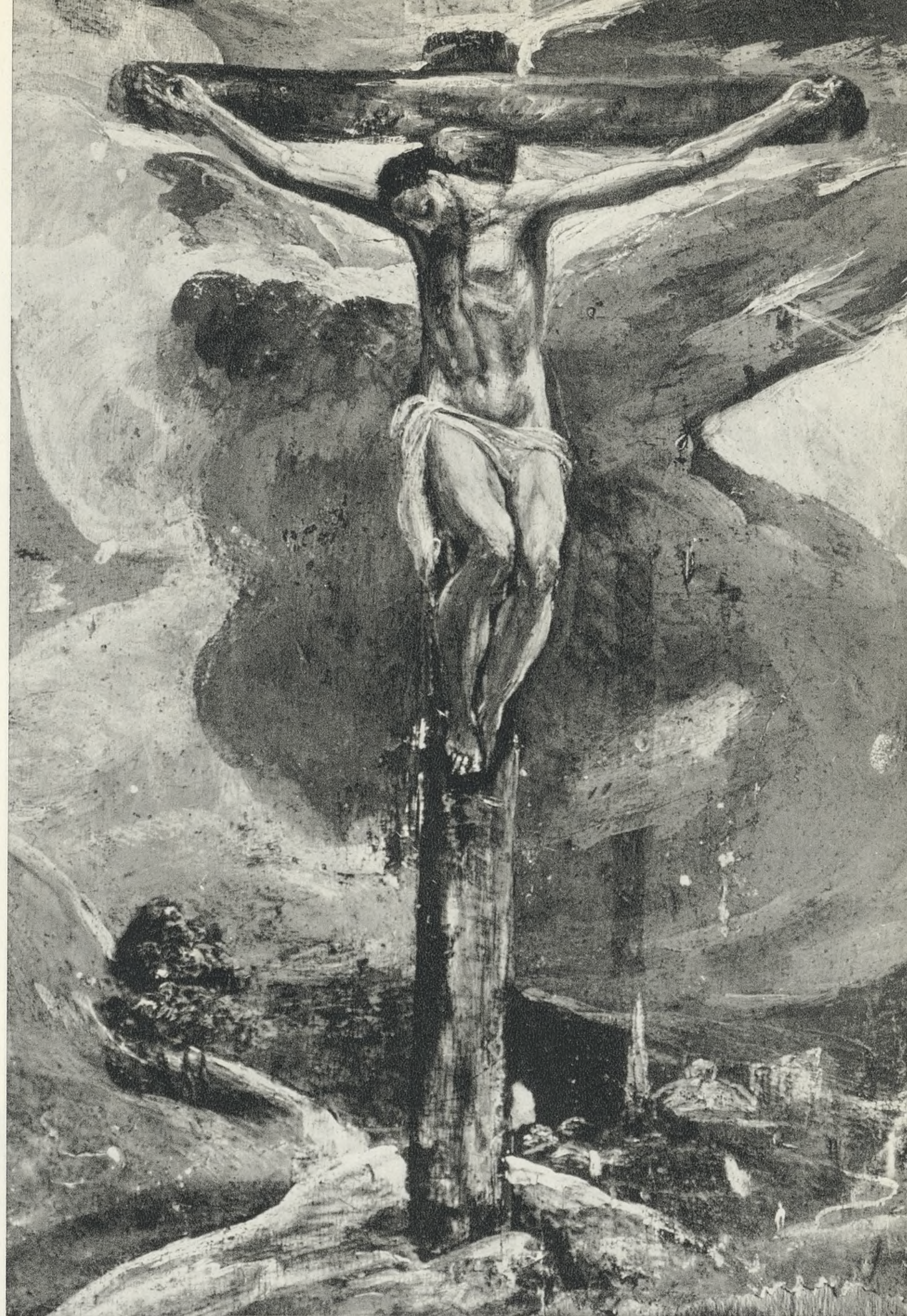
Se ha hablado, en un sentido lato, naturalmente, de la «conversión» del Greco, en España. Creo que más exacto se-

ría decir que en España se verificó el «encuentro» consigo mismo. Pero donde se concretó y se definió su «encuentro», su propio «hallazgo», fue en Toledo. Toledo le sugestionó y le fascinó. Toledo, «la mejor ciudad de España», como dijo Cervantes, fue su cuna espiritual, la que le configuró y potenció su genio. Ello era lógico. Allí encontró el ámbito adecuado para el despliegue de su espiritualidad, de sus sueños místicos. Toledo, punto de interferencia de razas y diversidades históricas, le ofrecía el más espléndido observatorio espiritual humano. Tipos, cielos, paisajes, tierras y recuerdos se le ofrecían allí en apasionante ebullición, con una riqueza desusada. Toledo fue, en definitiva, su ventura y su sepultura, su hallazgo y su gloria. «Por eso hay que decirlo una vez —afirma Marañón—: El Greco, emigrado del Oriente, encontró allí el clima propicio para la madurez de su genio y, además, el ambiente popular, cálido, creador, más eficaz que todos los estímulos, para ser, más que admirado, amado y comprendido.»

Su apasionada y sincera espiritualidad, que no disimuló ni mixtificó nunca, encontró en Toledo su mejor escenario y su motivo inagotable de inspiración. El tema religioso y místico, que él sentía con entrañable efusión, le absorbe de por vida allí, de un modo preferente. Allí se expansiona y encuentra la forma más adecuada de su espíritu y de su estilo. Él veía y captaba lo que otros veían quizá con deformación y sin sentido. Él no tenía más que traducir lo que llevaba dentro y le crecía con una tensión dominante, y recoger lo que le venía de fuera para fundirlo en una gloriosa y fecunda coincidencia. Ya es bien significativo observar —y sorprendente cómo no lo vieron cuantos han supuesto o creído ver anormalidades ópticas y psicológicas en El Greco, de una manera torpe y tópica— que fue el pueblo quien primero se percató de la religiosidad, del fervor, de la unción mística de las pinturas del Greco, que él pintaba con preferencia, y por encargo, para las iglesias de los pueblos, o para las más tímidas y recatadas de las ciudades, como la de Santo Tomé, donde vive su inmortalidad inmarchita el *Entierro del señor de Orgaz*.

Aquel sentido místico, inconcreto, difuso, pero real, que respiraba el español del seiscientos, encontró su expresión más cálida y trascendente, más original y específica, en la pintura del Greco, en la prosa de Santa Teresa, de *Las Moradas*, y en el *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz. Marañón, tan cordial y penetrante siempre, ha fijado ciertas coincidencias y atisbos, que sirven para emparentar esas almas egregias.

Se ha hablado hasta la saciedad del misticismo del Greco, de su pintura ascensional, de su lucha por trasparentar almas y paisajes espirituales. Y es natural. Ese misticismo es el que explica al Greco el fenómeno de su obra pictórica. Pero su misticismo no es un misticismo nebuloso, metafísico, inconcreto, sino sincero, real, profundamente religioso, proveniente de su viva fe cristiana, que vive y conoce y cree con gozo los misterios del Señor y de su presencia en la vida cristiana, y ve en los hombres, recuperados por la gracia y el perdón, seres capaces de ser glorificados, candidatos a la salvación y a la santidad. El Greco ve la vida y los hombres en función de Dios. Y por eso ve a la humanidad en ascenso, que vive en espera del más allá.



Crucifixión. Colección de la señora viuda del Dr. Marañón

Al candiota egregio, que un día se le consideró loco y estrábico, le llegó su glorificación cuando se comprendió por la vía de lo espiritual, de la sinceridad de su fe, que dio el tono y el estilo a su pintura. El romanticismo, superficial, no pudo comprender la pasión religiosa del Greco, el pintor menos sensorial, menos artificioso, menos insincero, a pesar de las apariencias.

Con razón se le ha visto como embriagado de divinidad, sin que esto quiera decir que El Greco fuera una especie de anacoreta, en vías de beatificación. Lo que sí decimos es que las posibles deficiencias de su conducta o sus posibles errores humanos en la vida cotidiana no contradicen ni anulan la configuración de su alma religiosa ni la sinceridad, contrita muchas veces, de su piedad y de su fe. Huxley le ve «encendido de fuego místico», cuando pinta, deseoso de alcanzar la unión estática por la gracia del Espíritu Santo. Pero no conviene perderse en excesos apologéticos y laudatorios.

Lo cierto es que el pintor pinta, con miras a la eternidad, almas en vuelo, almas en ascenso, redimidas, que buscan su centro de gravedad en Dios. Los misterios del Señor y de la Virgen, como

las figuras de los Santos, son los que busca con preferencia y con gozo. Todos conocen ese prodigio del *Entierro del señor de Orgaz*, que dilató su fama enormemente. Ante él se siente uno trasportado, retenido. ¡Qué profunda expresión de verdad en aquellas figuras iluminadas! Vendrán los técnicos y peritos y nos dirán del contraste alocado entre los caballeros e hidalgos toledanos de la parte inferior y la alucinante gloria de la parte superior. No importa. El genio del Greco brilla por igual en una y en otra parte, porque son expresión, distinta si se quiere, de su visión de lo sobrenatural y divino.



San Benito. MUSEO DEL PRADO

A partir de este cuadro, alternando con algunos retratos portentosos, pinta El Greco con preferencia cuadros de asuntos devotos, misterios del Señor, cabezas de Apóstoles, figuras de Santos, extáticos e iluminados; todo un mundo viviente de almas santificadas en el que encuentra El Greco su gloria y su deleite. El *San Ildefonso*, de Illescas, ante el que se detenía sin cansancio Zuloaga, es un prodigio, una cima de la pintura. Es el Santo que vive plenamente en Dios y en Dios busca el reflejo de toda hermosura y sabiduría. El Greco se recrea en los detalles y capta maravillosamente la profunda vida interior del Santo. Sería imposible apresar ese misterioso aire de lo divino, si no se presintiera o se viviera con eficacia y verdad.

¿Cómo citar ni preferir entre todo ese municipio de bellezas que son los cuadros del Greco? La *Visión del Apocalipsis*, con su paisaje misterioso, sus cielos y celajes inquietantes, nos da la más trascendida traducción de la visión impresionante del Águila de Patmos. La maravillosa *Sagrada Familia*, del Hospital de Afuera, de Toledo, la *Virgen de la Caridad*, de Illescas, y la estupenda *Adoración de los Pastores*, del Museo del Prado, serán siempre joyas incalculables de la pintura universal y de la pintura religiosa. El *San Francisco de Asís*, que pintó con intensidad y con amor, traspasado de unción, para sí mismo, nos hablará siempre de la honda vibración religiosa del Greco. La *Asunción de la Virgen*, de la iglesia de San Vicente, es una maravilla. El ala portentosa, firme y audaz, del ángel que sostiene a la Virgen en la subida celeste nos cautiva y nos levanta en admiraciones sin término. ¡Y esos pies del mismo Ángel, que se sostiene en el aire y marcan un movimiento ascensional, ingrávido, hacia las lejanías celestes! La *Resurrección de Cristo*, del Museo del Prado, señala en la obra del Greco una cima y una superación gloriosa. Pero es acaso en *Pentecostés*, del Museo del Prado, donde El Greco da la nota de espiritualización más sublime, más arrebatada. Todo resulta portentoso en este cuadro, que es una pura llama inextinguible, un puro ardor místico. Los Apóstoles y las santas mujeres —la Virgen inefable— aparecen embriagados de espíritu, absortos ante la visión divina, se elevan armoniosamente en un incontenido arrebato místico. Se explica el entusiasmo de M. Barrés ante esta obra genial, postrera, del Greco: «Et le chef d'œvre du Greco selon mon cœur, la fleur de sa vie surnaturelle, c'est justement le dernier tableau qu'il a peint, sa *Pentecôte* que l'on voit au Musèe de Madrid.»

El alma profunda y atenta del Greco encontró la dimensión de su genio en su fe ancha y encendida. Él vivió al acecho de lo divino. Lo supo entrever y dar forma perdurable en sus creaciones. Pocas veces se podrá decir con más exactitud que está todo en su obra, y que su obra habla por él, por el gran cretense, envuelto en una claridad estelar, nostálgico siempre de lo divino.

P. F. G.





Llegará un día en que un ser querido le ofrecerá el reloj más bello del mundo

5 quilates de diamantes, 12,6 quilates de zafiros... y un reloj Omega de alta precisión

Este reloj Omega ha sido diseñado por el centro de creaciones de Omega en Ginebra, capital europea de relojería de gran lujo. Es una pieza única.

Su cristal es un diamante de 1,35 quilates. Su esfera está rodeada de un diamante tallado en forma de pera, de 9 diamantes en rombo y de 10 diamantes en barritas, lo que representa 3,65 quilates. Además, 56 zafiros de un peso total de 12,6 quilates han sido engarzados en una pulsera de platino.

Estas piedras han sido escogidas con el mayor esmero, por su talla y pureza, por grandes expertos.

La máquina de este reloj está firmada Omega.

OMEGA

Asunción. (Fragmento.) MUSEO DE SANTA CRUZ. TOLEDO

GUILLERMO TELLEZ

LOS FONDOS Y PAISAJES



Si inquietante es todo lo del Greco, no lo es menos el problema de sus fondos y paisajes, pues dada su aspiración de buscar en su obra un conjunto cromático, en este juego de argumento y fondo es donde está la razón de ser de la pintura del cretense.

Realmente, sabemos poco de su etapa insular de Creta, pero, por la manera de ser de este arte oriental bizantino, en que el ritmo del color es uno de sus valores definitivos, y en donde el arte maestro de esta cultura es el mosaico, necesariamente tenía que saber el Greco que todos los trozos del cuadro son de valor estético igual y que siempre están jugando los unos en función de los otros.

El paso a Venecia era, psicológicamente, el menos difícil que podía dar para llegar hasta el arte occidental, teniendo en cuenta el valor que se otorgaba al color en esta escuela.

En Italia, y sobre todo en Roma, aprende la función de fondo de dos elementos: los juegos arquitectónicos y los paisajes libres con distintas exigencias de perspectivas pictóricas.

El políptico de Módena, descubierto en 1937 por el profesor Palluchini, es algo así como una pequeña piedra de Roseta en los estudios sobre el cretense, pues razona en mucho o en parte sus posteriores obras y se ven los programas que traía con su arte oriental italianizado y los que va desarrollando en España.

FONDOS ARQUITECTÓNICOS

Los cuadros más importantes con arquitecturas son: la *Anunciación*, la *Curación del Ciego* y la *Purificación del Templo*. En el citado políptico hay una *Anunciación* en la que la Virgen aparece en una estructura renacentista. Análoga es la pequeña del Prado en tabla que pudiera, traída de Italia, servir de guión a las que luego hace aquí y que crecientemente va modificando.

La expulsión de los Mercaderes o *Purificación del Templo* más antigua es la de Minneápolis, de 1572; tiene el Señor bastante estático y presenta algunas figuras muy italianas y algo desligadas del asunto del cuadro, como son las dos femeninas de los extremos de la composición y los retratos de Ticiano, Miguel Ángel, Clovio y Rafael.

La curación del Ciego, de Parma, ofrece igualmente la arquitectura en diagonal, presentando la escena en una calle de lujoso porticado y en perspectiva barroca. El suelo se razona no muy brillantemente con enlosado de mármol, y el cuadro ofrece dos grupos de figuras separados por un espacio en el cual se ve una serie de figuritas que después usará con frecuencia. Estos temas de perspectivas, que trae de Italia, ya veremos cómo paulatinamente se van disolviendo, terminando por desaparecer.

Jesús en casa de Simón el Fariseo es otro motivo de forzosa arquitectura. El ejemplar de La Habana está ambientado en sobria casa toledana con gran artesonado mudéjar; el otro, de Burlington, parece un lugar abierto, con fondo de pórticos ampulosos, pero sobrios.

Las *Adoraciones de los Pastores* se prestan, asimismo, a los fondos de edificios, como ruinas, en los ejemplares del Patriarca y de Nueva York, en donde aparecen a la derecha estos fondos de algún interés, pero más bien tienen el aspecto de ruinas románticas, sin apenas valor documental.



Vista de Toledo. CASA DEL GRECO. TOLEDO

LOS FONDOS EN LOS RETRATOS

Es curiosa la evolución del fondo en los retratos, que, en general, sigue una marcha simplificadora. Para hacer un ligero estudio de ellos los podemos clasificar en: figuras en pie, sedentes y bustos. Del tipo primero tenemos pocos. El más conocido es el de *Frey Vincenzo Anastagi*, caballero de Malta, al que pudo retratar en su viaje a Venecia. Presenta una ventana con gran cortina y un paisaje. El retratado luce armadura, y es acaso la primera vez que el Greco pinta este atuendo, con el que se encariña mucho.

Más vario e interesante es el grupo que podemos formar con los sedentes, sobre sillón frailuno. Los más valiosos son los de *Paraviccino*, *Cardenal Niño de Guevara* y el *San Ildefonso*, de Illescas, al que técnicamente incluimos en esta serie.

El más valioso es el de *Niño de Guevara*; de él sale el mejor retrato de Papa que se conoce en el mundo, que es el del Papa Doria Pamphili que pintó Velázquez. En general, no posan bien, pero consiguen un gran valor expresivo unificando el individuo con el cargo que desempeña. El *San Ildefonso*, de Illescas, tiene una versión en Washington. En las mesas que presentan es donde el Greco tiene más accesorios de despacho. El *Paraviccino* resulta el más austero entre ellos. Sólo rompen la monotonía del ambiente la cruz dominicana y dos libros en la mano izquierda.

Con esto llegamos al grupo de retratos de busto. El primero que pinta debió ser el de *Julio Clovio*, que enseña un libro de miniaturas para indicar su oficio. A un lado, en la pared, un paisaje que parece florentino. El personaje está sentado. En los retratos de Bossio y Tavera, análogos también, las figuras aparecen sentadas y tienen algo en las manos, pero, en general, el retrato se va reduciendo a la cabeza, y, cuando más, a mano y espada como el *Caballero de la mano al pecho*; o a mano, paleta y pinceles, como en el cuadro de su hijo Jorge Manuel. En muchos, la lechuguilla blanca contrasta con lo negro del traje.

Dado el poco valor que tienen las cosas comparado con el alma, es natural que en el retrato pierda importancia lo accesorio. Lo interesante es la expresión del ser humano manifestada con los propios elementos del rostro, especialmente la mirada, que siempre es intensa, escudriñadora y enjuiciante; mirando siempre, desde muy adentro, hacia muy lejos.

LOS PAISAJES

Y ya estamos en el punto de intentar un estudio del paisaje en el Greco, que, con raras excepciones, será estudiar el paisaje de Toledo, visto por el cretense, aunque debamos tomar como punto de partida la *Huida a Egipto*, casi bizantina. Este paisaje tiene un gran valor ambiental, casi de desierto.

Dicho esto como antecedente a su paisaje toledano, pasemos a recordar, en primer lugar, la *Vista de la ciudad*, de la Casa del Greco: el plano parece tomado desde Pinedo; todo él fiel y minucioso. Ofrece la particularidad de que el Hospital Tavera aparece vuelto hacia el espectador para facilitar la visibilidad. Para la biografía del Greco es interesante recordar esta obra, porque indica hasta qué punto el cabildo toledano tenía fe en el artista como hombre capaz de ser intérprete de una realidad tan objetiva y técnica como la de trazar el plano topográfico y la vista fiel de la Ciudad.

El *Laoconte*, única producción del Greco de asunto mitológico, la incluimos aquí, porque encierra una variante de la anterior vista de Toledo. Descubierto este grupo escultórico hacia 1504, inquietó e inspiró a la generación de Miguel Ángel. Pasado el siglo, cierra las preocupaciones del renacimiento toledano. La ciudad es la misma de la *Vista de Toledo*, centrada en la puerta Bisagra. Lo más claro que hay son las murallas, y, bastante alterado, aparece el caserío. El Alcázar, muy al borde y a la derecha. Si el río es lo que aparece entre Apolo y uno de los hijos, está muy simpli-



Asunción. (Fragmento.) MUSEO DE SANTA CRUZ. TOLEDO

ficado, abocetado y en segundo término. Sobre la ciudad, los nubarrones de un cielo en tormenta.

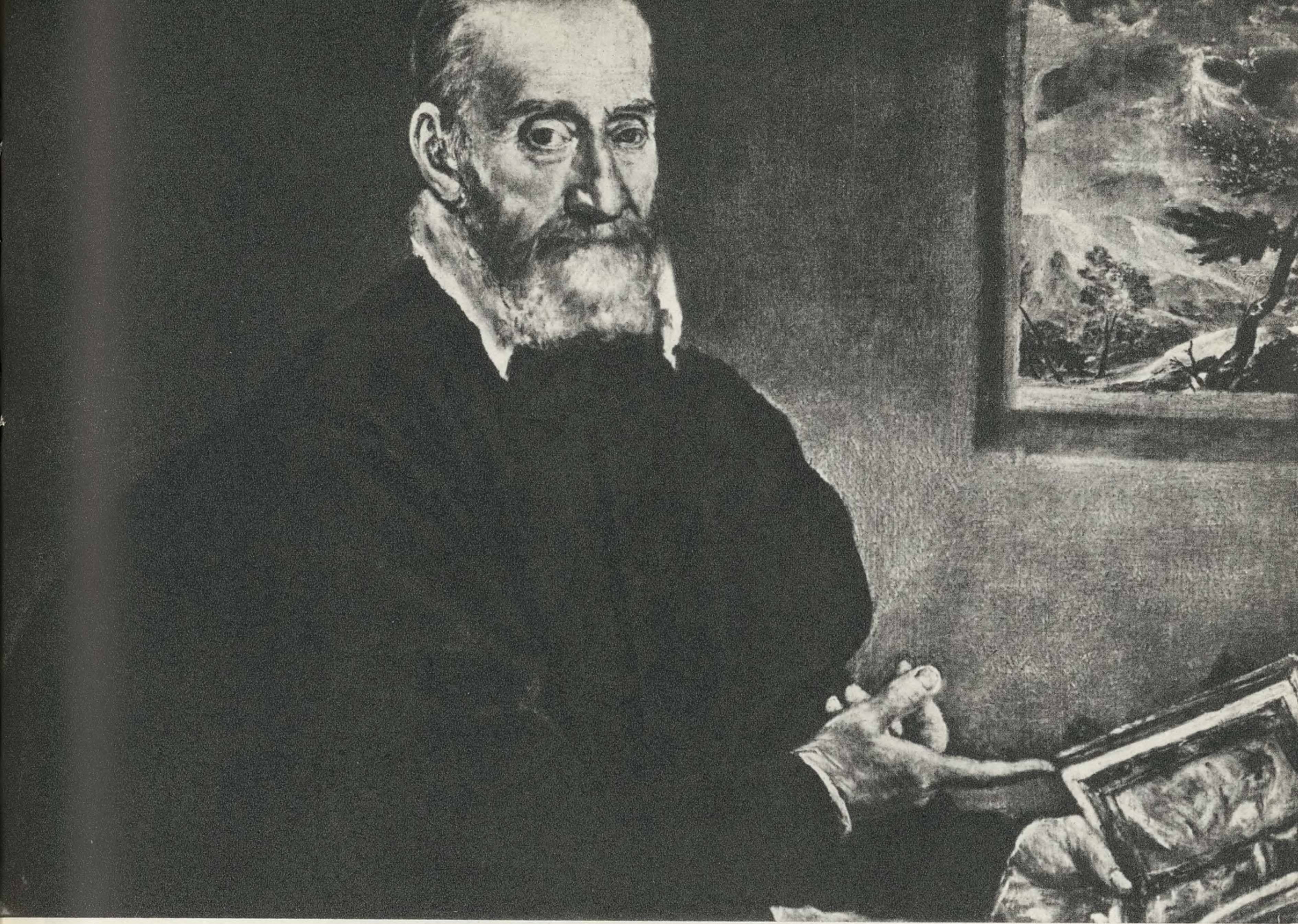
Como enlace con estos temas de paisajes recordamos el *San Sebastián* de Palencia, que es la obra de figura más trabada con los elementos de la Naturaleza. El mártir, con el árbol, forma un conjunto muy interesante y apto para la escultura por su apiradamiento miguelangesco. Esta figura, ligada con Tintoretto, tiene cierta analogía con el relieve de Berruguete, del mismo asunto, en la sillería del coro de la Primada. El árbol está unido a la figura del Santo, hasta tal punto, que comparte los honores de recibir parte de las flechas del martirio. Los ritmos de las curvas del árbol juegan con los de las curvas de la figura. Esta obra antecede algo a Velázquez en sus paisajes de lejanías y en presentar el árbol y la vegetación en un solo lado.

La temática de las grutas, que son fondos casi obsesivos en los San Franciscos, apenas tiene suelo ni paisaje. El Santo medita o reza con la calavera y el crucifijo. Fondo negro o muy oscuro en donde se define sólo alguna roca que hace de estante o altar, en que posa el crucifijo o la calavera.

Estas grutas de meditación son oquedades en que anida la negación de la vida. En algunas quedan como señal de ésta unas hojas y flores que animan las zonas más muertas. A la salida de la cueva se ven, en algunos trozos de aire libre, bien resueltos, fragmentos de vegetación leñosa.

Con respecto a los paisajes que pudiéramos llamar del suelo, en general, la vista es la misma: el inquietante tema de Toledo a su entrada por Alcántara. A un lado, San Servando, y en el frente, el Alcázar y la Catedral. Y presidiendo, el Carmen Calzado y la Concepción, lugares emocionantes por los recuerdos de San Juan de la Cruz.

Empecemos por los Crucificados, en los que aparecen grupos y figuras. En el de Atenas (1588), ya toledano, casi toda la parte baja son figuras; el de Filadelfia (1606) deja para el paisaje medio lado; el de Toledo de Ohío es todo paisaje, el más arquitectónico y cubista, aunque parece que está invertida la colocación. Se detallan las edificaciones, entre ellas la Catedral toledana.



Retrato de Julio Clovio. MUSEO NACIONAL. NÁPOLES

No limita el Greco el uso de este paisaje al Calvario, en el que Toledo hace de Jerusalén, sino que aparece en otros temas religiosos como en el *San Bernardino* de la casa del Greco y en el *San José*, de su capilla, en los que, naturalmente, desaparecen los temas funerarios.

Conmovedor el fondo del *San José*, tanto en la parte del río como en la del Alcázar, aunque algo esquemático y fundido con las nubes. En el *San Bernardino* dedica la parte derecha a las mitras que renunció. El paisaje del otro lado es bien sumario y con tendencia a ofrecer un montículo como los del Sinaí. El *Santiago* de Budapest divide los lados entre buena arquitectura y bello boscaje; éste de más interés que el propio caserío. En los *Santos Juanes*, de los Jesuitas de Toledo, el paisaje se esfuma.

Con el recuerdo de la *Asunción* de Santa Cruz terminamos lo que tenemos que decir de los fondos de los cuadros. Esta *Asunción*, a nuestro juicio, es el ejemplo más curioso dentro de la serie de fondos, ofreciendo algunas notas diferenciales. En la parte de la izquierda tiene la misma visión de Toledo, centrada en el puente de Alcántara, pero, en el lado opuesto, con el pretexto de una letanía mariana aparecen recuerdos de su vida anterior a Toledo. Un barco que se distancia de una isla. ¿Creta? Parece que es la salida de su tierra a la que no vuelve más. Entonces, la parte toledana supone su llegada a la ciudad de donde no había de salir.

No obstante la gran diferencia entre estas dos partes, hay algo común que unifica lugares tan dispares: es el agua que ve bajo Alcántara por primera vez en gran cantidad después de viajar por la desolada estepa castellana. El Tajo es la única agua abundante que contempla en el tercio de siglo que vivió en la Ciudad Imperial. Quien pasó su niñez en una isla mediterránea llena de tradiciones culturales y vivió en la Venecia del Renacimiento y sintió correr las fuentes de la Roma de Miguel Ángel, había de tener en la llanada castellana una nostalgia de agua. Por eso le interesan las fuentes romanas y las recuerda en la *Asunción* de San Román colocadas entre sueltas arquitecturas del Renacimiento, y otras muy pequeñas situadas entre las flores.

Enfoquemos, para acabar, el comentario del único y grandioso paisaje libre que se conserva del Greco y que, procedente de la colección Hevenmayer, pasó al Museo Metropolitano de Nueva York. Puede considerarse el primer paisaje pintado en el arte occidental, y, para muchos, el mejor. En este cuadro, el tema del Toledo que parte y centra el río y enlaza el puente, de motivo accesorio, pasa a ser objeto exclusivo de la obra. Es el único paisaje puro que de él se conserva. Muy valiosa la parte de roca en donde se acusa la angustiante hondura por la que la corriente pasa; emotiva la costra urbana del adherido caserío del que egregiamente emergen el Alcázar y la Catedral haciendo de sus torres guiones espirituales. Pero lo que resalta más es la vegetación. El caserío parece un muerto paisaje lunar; en cambio, el elemento vegetal palpita en una emoción de vida llena de frescura que quiere alegrar la grisácea melancolía de la ondulada ciudad, refrescando el ambiente con su arbolado.

¿Qué representa? Acaso es la única obra suya de arte puro. No tiene más valores que los estéticos, puesto que no supone una preocupación histórica, ni siquiera pensó en venderlo. Este cuadro realiza función distinta a la que cumplen los demás paisajes parciales que, como fondos y acordes, pone en sus obras. ¿Es símbolo o realidad este paisaje? Lo reputamos símbolo y síntesis de su vivir en Toledo y recuerdo insistente de su llegada a la ciudad. Como obra de arte es su mejor sinfonía de colores: un poema ascético escrito con la pluma lírica de su pincel. ¿Impresionista o expresionista? Creemos lo segundo. No es una hora de Toledo; es su constante hora toledana.

Con frecuencia, al ver que usa siempre el mismo panorama de la ciudad, nos preguntamos si es obsesión, pobreza, o si, por el contrario, es autenticidad. Para mí, lo último. No es un problema de luz, forma y color lo que quiere resolver y representar. Pinta la ciudad para ubicar una reali-



Retrato. Colección Salafranca

dad. El Greco busca fondos para situaciones análogas. No son versiones, son símbolos de semejantes vivencias. El cambiar de paisaje hubiera llevado a confusión, pues habría colocado una frase extraña en un párrafo conocido. La insistencia del tema le hace ganar valores expresivos, tratándolo cada vez con menos preocupación. Toledo, en los Calvarios, es Jerusalén; en los cuadros de Santos, una tierra ascética. Y este gran paisaje sin figuras significa el compendio de su amor y de su dolor por la ciudad que le acogió y le aprisionó.

Cambiando el título del famoso libro de Barrés podíamos decir que Toledo es el secreto del Greco.

G. T.

motores
camiones



BARREIROS

La popular estrella del cine español PALOMA VALDES posa para los lectores de MUNDO HISPANICO ante un camión HALCON BARREIROS.



VESTIMENTAS DE LUZ Y SOMBRA

Por HELIA ESCUDER



Anunciación. CATEDRAL DE SIGÜENZA



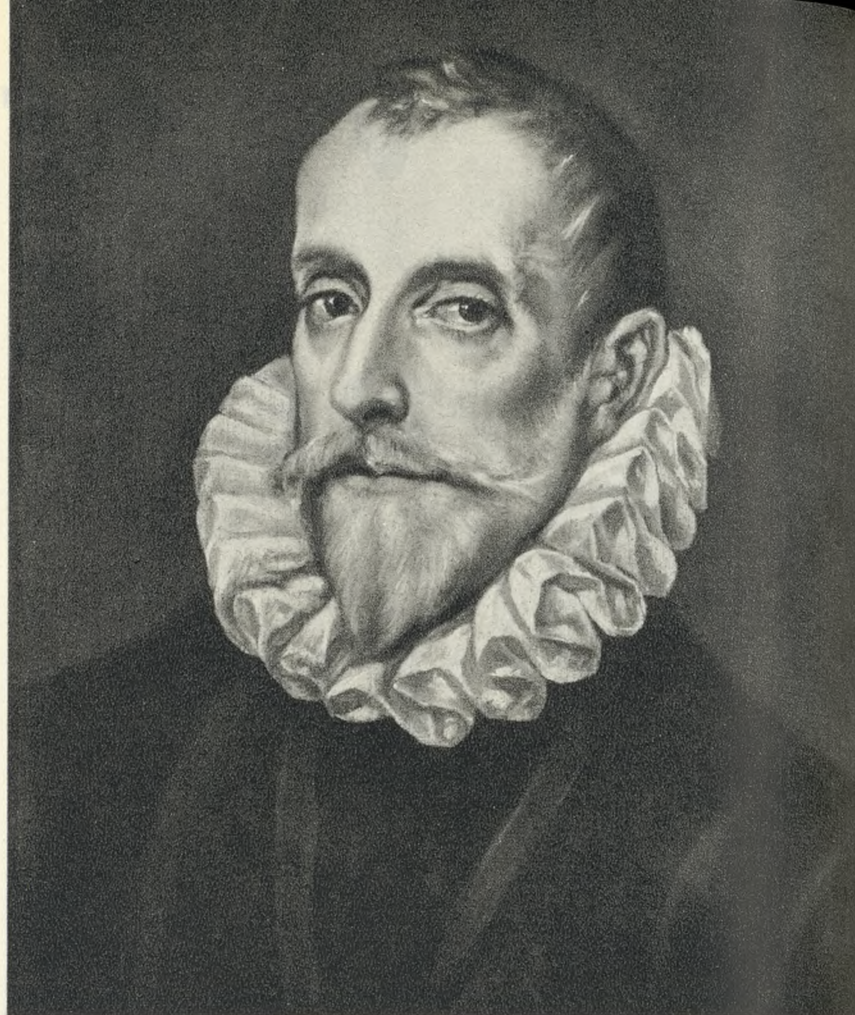
Escribir sobre la indumentaria de los cuadros del Greco es como querer atrapar las sombras fugitivas que las ramas de los árboles, movidas por el viento, proyectan sobre un muro.

El Greco viste a sus personajes de llamarada, de luz y de gesto. Es quizá el pintor que más hondamente ha sujetado en sus cuadros el clima de su época y el lugar donde se desarrolló su existencia. Es también el pintor que más ha prescindido de lo fugaz y transitorio, como son los vestidos, convirtiéndolos en una manera de cubrir desnudos apenas susurrada, en un chisporroteo levísimo de llama que repta por un tronco que a su vez está ardiendo por dentro. En muy raras ocasiones se permite la apoyatura anecdótica de unos ropajes eclesiásticos, de una armadura apenas indicada o de una gorguera de encajes, para sujetar en la tierra a esos hombres que se le escapan de una manera irremediable hacia el cielo.

La sensualidad que hubiese podido captar a su paso por Roma y por Venecia la disolvió el rumor del Tajo discurriendo noche y día en su lecho de peñascos. Quizá este tronar del agua que él escuchaba desde su aposento en las casas de Villena, el vuelo de las aguilillas y los alcotanes en el anochecer toledano o las madrugadas con temblor de escarcha sobre los cerros cuajados de olivos, tuvieron más influencia en su espíritu que la que pudieran haber ejercido las vivencias de orden intelectual de los hombres de su época. Por eso sus contemporáneos toledanos, que también vivían la magia de los cerros y del río, le entendieron tan claramente. El Greco les hablaba con palabras exaltadas, pero en un lenguaje que era el suyo de cada día. Para el resto del país, y, sobre todo, para la Corte, su mundo no era comprensible del todo.

Y así como en Goya y Velázquez fondo y forma se suman en un conjunto maravilloso de factores donde el raso o la pasamanería de una casaca está diciendo las mismas cosas que los desvergonzados ojos de María Luisa, o donde la gualdrapa de un caballo o el guantelete de cuero tienen el mismo clima histórico, sensitivo y estético que el labio colgante de un rey, en el Greco, con un solo aspecto, basta. Con su llamarada que viste y desviste, que ilumina, que humaniza y que deshumaniza en un torbellino apasionado de claroscuros musicales y poéticos. Cuesta trabajo, aunque se palpe, el recordar sus antecedentes venecianos o romanos. Posiblemente, en esa serie feliz de casualidades que componen el logro de la vida de un artista, su venida a Toledo fue el factor decisivo.

Todos los que vivimos en el mundo del arte sabemos la tremenda influencia del clima espiritual donde el artista se mueve para el resultado de su obra. El Greco encontró en Toledo su contrapunto; posiblemente, sin Toledo, no ocuparía el lugar que ocupa en la his-



Don Rodrigo Vázquez. MUSEO DEL PRADO

toria. A las damas y a los nobles venecianos y romanos no hubiera sido posible vestirlos de luz, de ensueños y de madrugada como a estos hombres confinados en un austero peñasco, soñando en superaciones, estimulados —y estrangulados— por el rumor del Tajo.

H. E.



San Francisco. MUSEO CERRALBO. MADRID

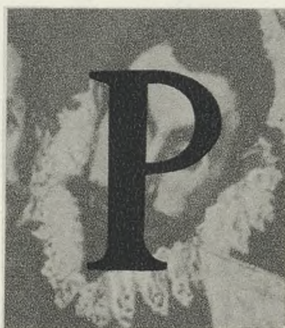
LOS APOSTOLES DEL GRECO

Marañón demostró que el genial pintor utilizó como modelos a enfermos del antiguo hospital del Nuncio



El Maestro

LUIS MORENO NIETO



Pocas ciudades españolas tan identificadas con don Gregorio Marañón como Toledo. Aquí, a su cigarral «Los Dolores», venía todos los fines de semana, no para recrearse sino para trabajar; más bien para trabajar recreándose. En Toledo escribió la mayor parte de sus libros; en Toledo recibía a las personalidades del mundo de las letras y de la medicina a las que luego gustaba de acompañar por las calles de la ciudad. En Toledo se sentía Marañón más él, más entrañable, más profundo en su pensamiento. Y cuando paseaba por Zocodover, después de la misa de doce que solía oir en la iglesia de Santo Tomé, o visitaba los viejos conventos, arropado en su capa gris durante los días invernales, no pocos toledanos le saludaban ya casi familiarmente, con respeto y admiración, pero, sobre todo, con cariño, porque sobre su excepcional personalidad de singular escritor y maestro de médicos destacaba en Toledo todavía más su amor apasionado a la Imperial Ciudad, a las cosas y a los hombres de aquí, hasta el punto de que cuando murió y la gente leyó su biografía en los periódicos, muchos se extrañaron de que fuese madrileño. No tuvo Toledo ni antes ni ahora mejor heraldo que Marañón, de puertas afuera y de puertas adentro. Nadie caló tan hondo como él en la psicología de la ciudad, en su pasado histórico y en su momento presente, que estimaba un tanto desquiciado y del que esperaba una mayor estimación de los valores espirituales que Toledo simboliza y encierra.

Aparte de sus obras *Elogio y nostalgia de Toledo* y *Toledo y El Greco*, Marañón estudió la figura del arzobispo toledano fray Bartolomé de Carranza en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de esta ciudad. También escri-



San Pedro

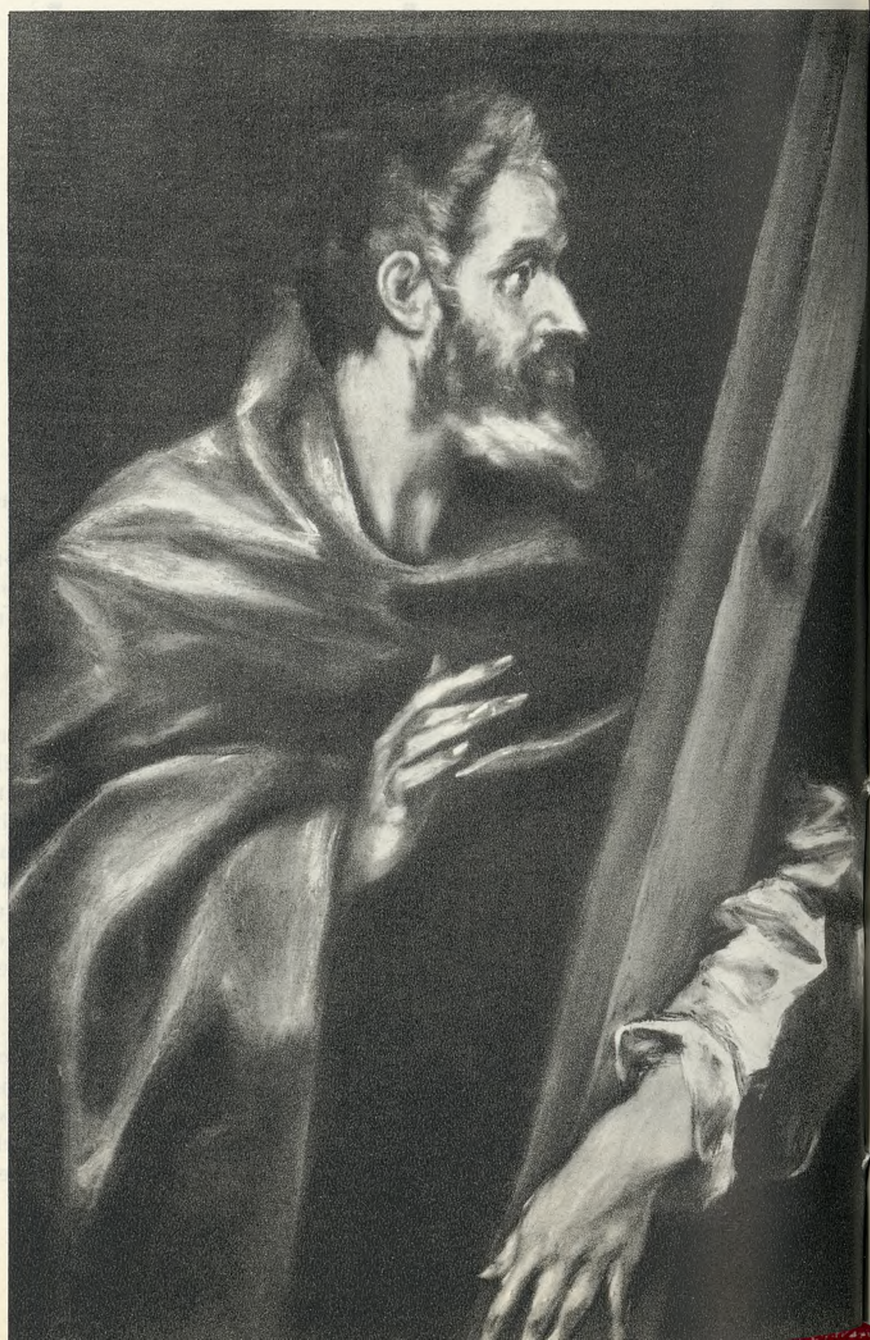


San Juan

Santo Tomás



San Felipe





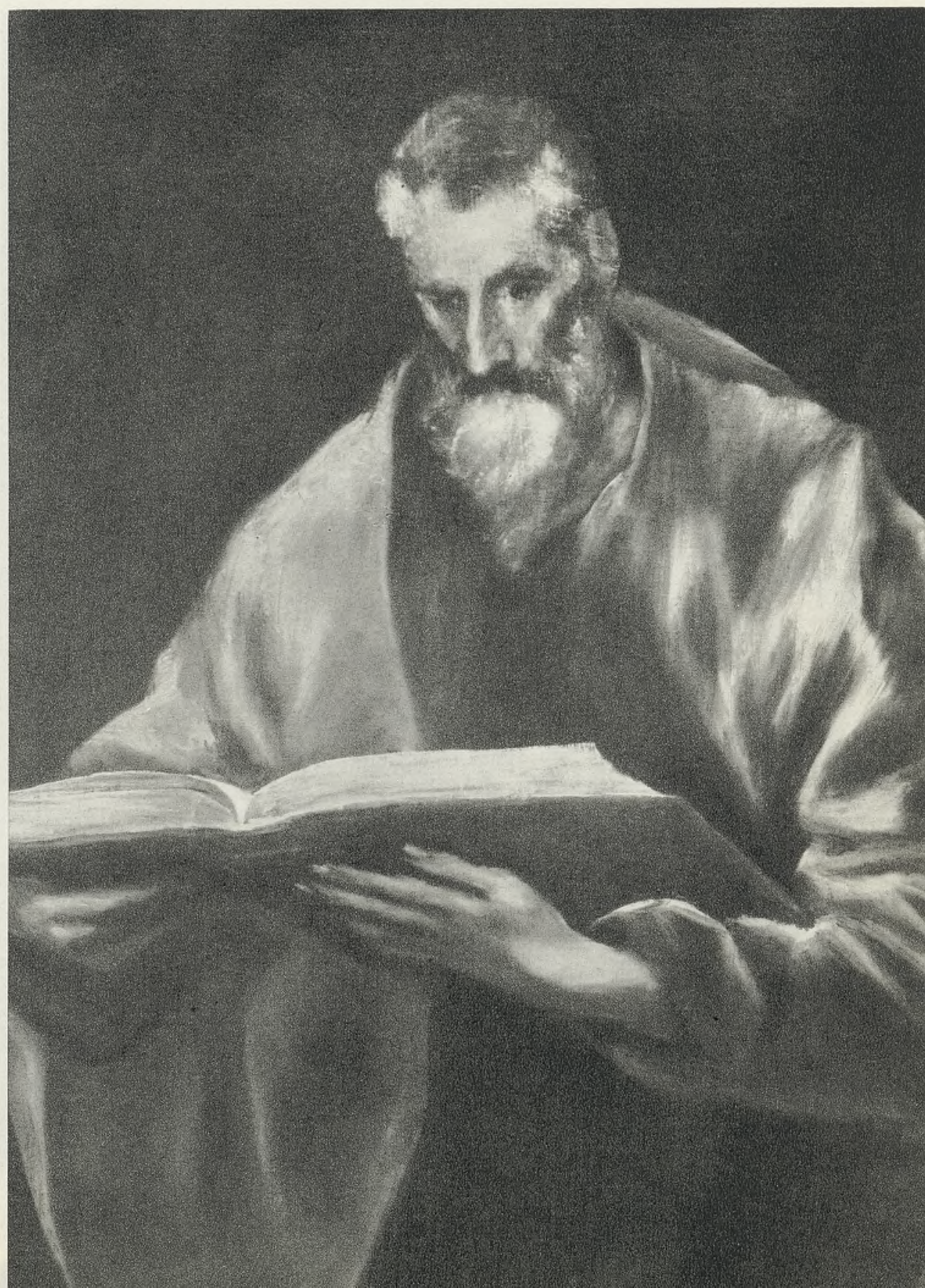
Santiago el Mayor



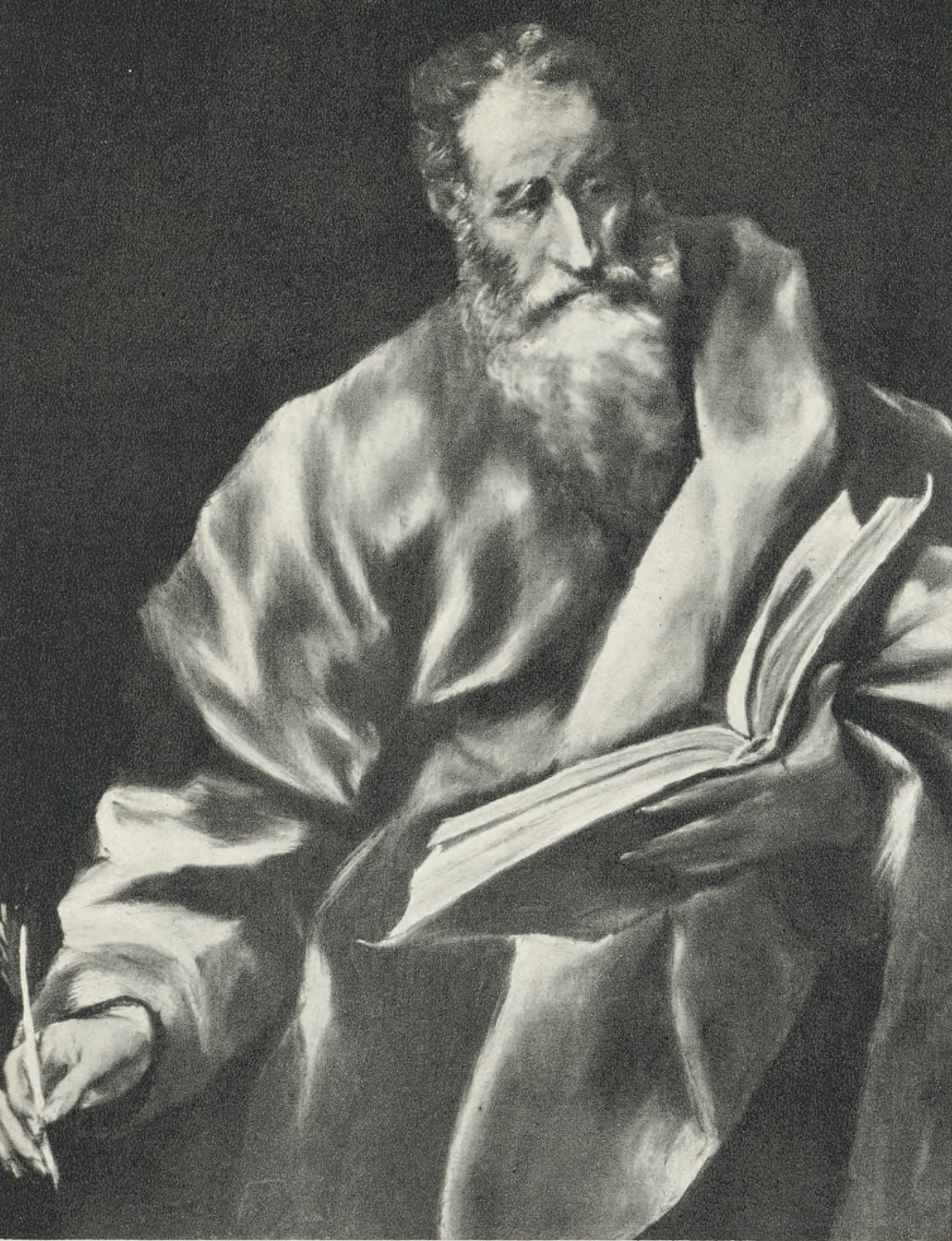
San Andrés



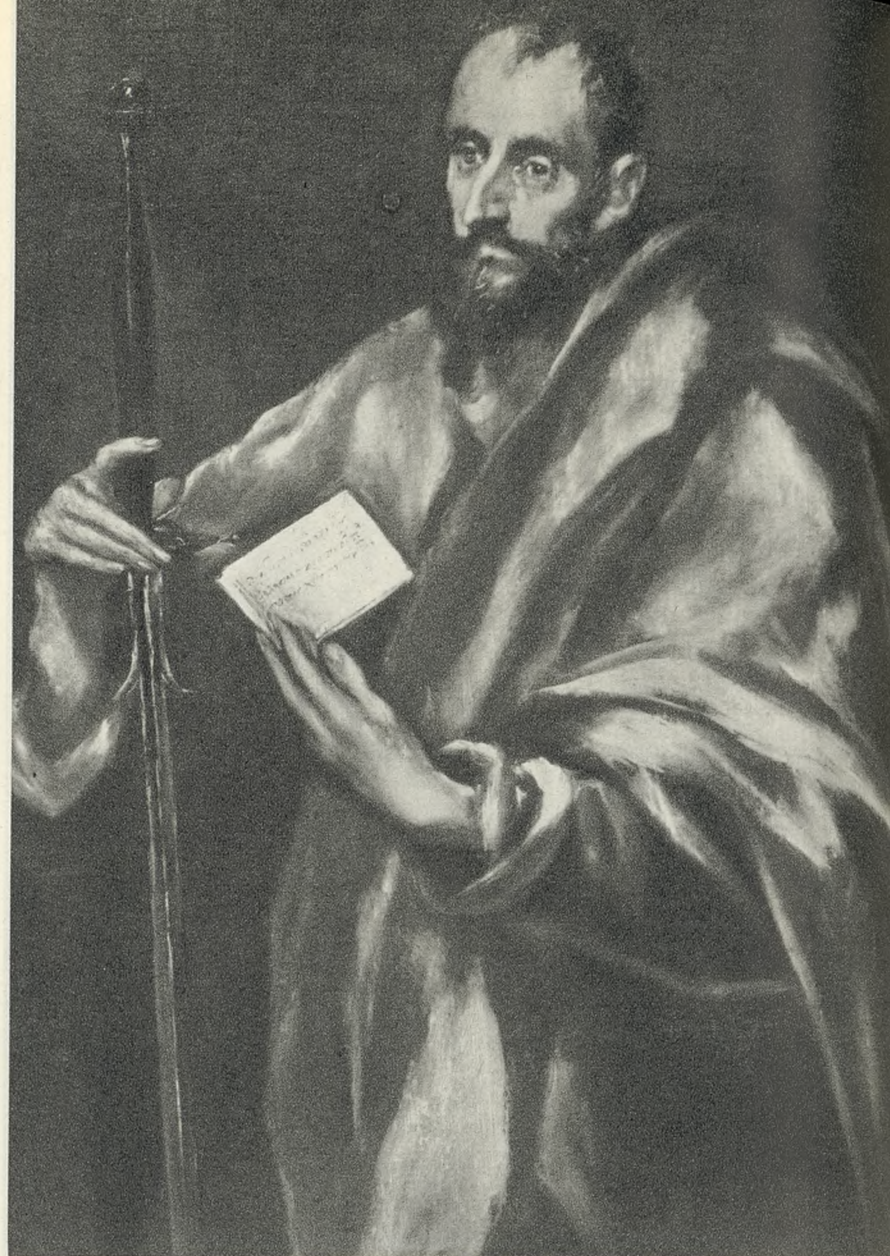
San Lucas



San Marcos



San Mateo



San Pablo

Santiago el Menor



San Judas Tadeo



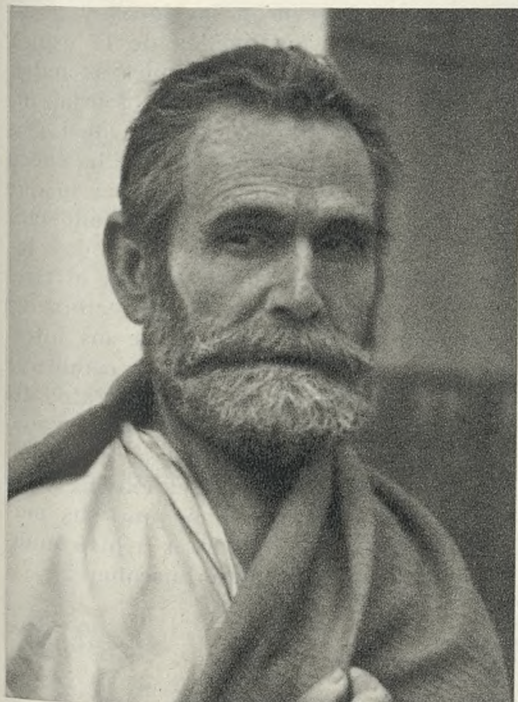
bió sobre la proyección en Toledo de la guerra de las Comunidades y sobre la figura del toledano Juan de Padilla. Pero el tema toledano que más interés y más comentarios suscitó fue su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 20 de mayo de 1956; versó sobre «El Toledo del Greco», y en él expuso una teoría original muy discutida y que dió entonces la vuelta al mundo: demostró que el Greco utilizó como modelos para pintar sus apostolados a los perturbados mentales recluidos entonces en el manicomio de Toledo que se conocía por el sobrenombre de «Nuncio».

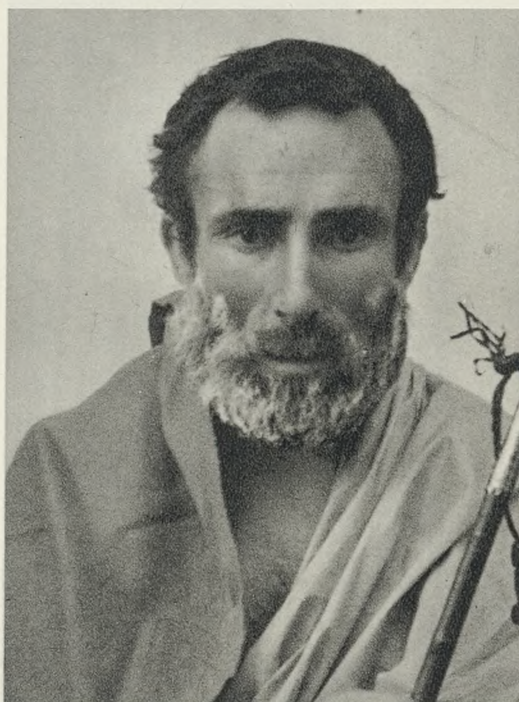
LA EXPERIENCIA EN EL MANICOMIO TOLEDANO

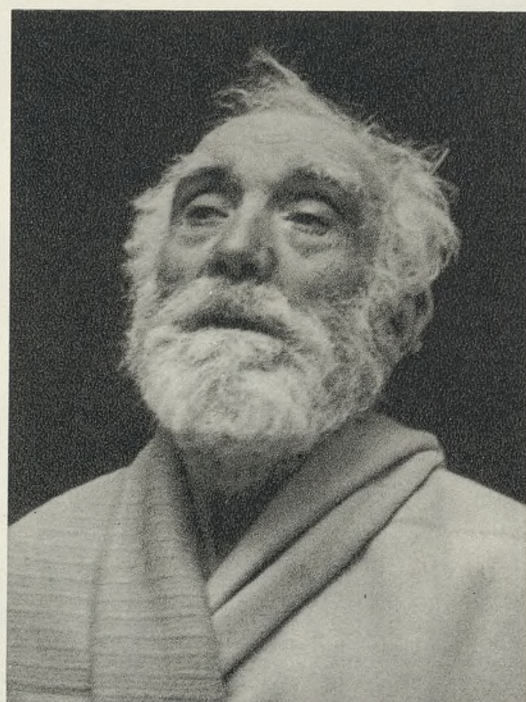
Había dos caminos para demostrar lo que en principio era sólo una intuición del gran escritor: uno, la investigación encaminada a conseguir el mayor acopio posible de datos y pruebas históricas; el otro, «ver» si, efectivamente, los pobres dementes de hoy, igual que los de ayer y los de siempre, guardan parecido con algunos rostros de los Apóstoles del pintor cretense que se exhiben en la sacristía de la Catedral de Toledo. Sin desdeñar el primer sistema, Marañón puso especial empeño en el segundo. Para ello, de acuerdo con el psiquiatra don Virgilio García Mora, director del Hospital de Dementes situado hoy en la calle Real, seleccionó los veinte enfermos que más se parecían físicamente a las figuras del Greco y les pidió que se dejasen crecer la barba. Salvo dos, los demás se sometieron de buena gana a la inocente experiencia. No se insistió sobre los «rebeldes». Ni hubo tampoco la más leve falta de consideración hacia los alienados. Fue, sencillamente, una manera de recuperar en pocas semanas los siglos transcurridos desde Doménico Thetokópoulos hasta hoy.

Durante los dos meses largos que duró la ausencia del barbero —un buen toledano apellidado La Flor, ya fallecido, que alternaba su oficio con el de sereno—, Marañón hubo de estudiar semana tras semana el nuevo semblante de estos hombres, algu-

Don Gregorio Marañón con uno de los alienados del Hospital de Dementes de Toledo







Tres de los internados que tomó Marañón como modelo para demostrar su famosa teoría, ataviados de manera similar a la de los Apóstoles del Greco

Las lágrimas de San Pedro. HOSPITAL DE TAVERA. TOLEDO



El escultor Sebastián Miranda toma un apunte del «apóstol» en presencia del doctor Marañón

no de los cuales vive todavía, que posaban para tres expertos fotógrafos mientras el escultor Miranda tomaba apuntes y don Gregorio presenciaba la escena acompañado de su ayudante de cátedra.

Con esta experiencia logró el doctor Marañón un nuevo argumento, y de los más concluyentes, que evidencia el genio de aquel gran pintor, que, con sus pinceles, supo transformar en rostros de impar espiritualidad, que piensan y miran hondamente, los semblantes inexpresivos de unos pobres locos.

LA TEORÍA EN DESARROLLO

Cuando todo esto ocurría en Toledo, hacía ya dos años que Marañón había comenzado a trabajar en defensa de su tesis, nada nueva en él, pues ya en su *Elogio y nostalgia de Toledo*, escrito hace cinco lustros, expone su convicción de que el Greco amaba y comprendía a los locos. «Es para mí segurísimo —dice— que los modelos de sus Apóstoles fueron más de una vez los inquilinos forzosos del manicomio toledano del Nuncio que aún sirve de asilo a estos seres no siempre infelices, a dos pasos de la casa que habitara el pintor. Aún están allí vivos, con sus mismas barbas blancas, con sus manos expresivas y secas, con sus caras asimétricas y sus orejas desiguales algunos locos venerables y dignos que parecen los mismos que transformó el pincel de Theotokópouli en arquetipos admirables de San Juan o de San Lucas. Modelos insuperables, porque estos simpáticos dementes a lo mejor estaban y están convencidos de que eran Apóstoles de verdad.»

La teoría de Marañón, presentida ya hace tiempo, pero elaborada científicamente y con aportación de pruebas durante los años 1954 y 1955, podrá ser discutida, naturalmente; pero, en todo caso, da que pensar, pues no resulta fácil para nadie rebatir sus argumentos.

Pensaba el doctor Marañón que cuando Doménico llegó a Toledo el año 1577 se identificó con la creencia, frecuente entonces entre los toledanos, de que los dementes eran seres privilegiados, elegidos de Dios que, por especial providencia, se hallaban ya, antes de morir, ausentes del mundo. «La fe profunda y sencilla del Greco —dice Marañón— le incitaba a observar a los locos y a estudiar en ellos las huellas de la espiritualidad y del éxtasis. Después de haber asentado así las bases de mi teoría, me dirigí a los archivos de la Casa de Locos de Toledo, que se remontan a la época del Greco. Y acabé por encontrar lo que buscaba. El conserje había anotado cuidadosamente los nombres de todos los visitantes y entre ellos descubrí al Greco. Yo rogué entonces a la Directora del Asilo que mostrara alguno de los internados. Lo que quería no era establecer semejanzas directas entre los retratos del artista y los enfermos que observaba, sino encontrar de nuevo esa expresión tan típica en el Greco del éxtasis y de la espiritualidad que hace que sus personajes parezcan pertenecer a otro mundo. Y encontré lo que buscaba.»

L. M. N.

(*Apostolado completo de la Catedral de Toledo.* Fotos Rodríguez.)

su tiempo

su vida

su obra



Estatua del Greco, en Sitges.

nacimiento

Fecha.—Durante mucho tiempo se ha desconocido la fecha del nacimiento del Greco. Todos los intentos para encontrar su partida de bautismo han sido inútiles. Cossío, apoyándose en algunos documentos y referencias de sus contemporáneos, la fijó entre 1545 y 1550. Actualmente, gracias a las investigaciones del señor San Román, que encontró los documentos que contienen las declaraciones relativas al pleito de Illescas, fechados en 31 de octubre y 4 de noviembre de 1606 y en los que se dice que es de «hedad de sesenta y cinco años», se sabe que nació en 1541.

Lugar.—Aunque también durante mucho tiempo se desconoció el lugar exacto en que nació, después de la interpretación de su firma, en varios cuadros, por Ronchini, Sakcinski y Justi se ha llegado a la certeza de que era natural de Creta. También en un conocido soneto de su coetáneo Paravicino se dice que «Creta le dio la vida, y los pinceles Toledo». Asimismo en la declaración del Greco ante el Tribunal de la Inquisición, en mayo de 1582, como intérprete en la causa de un acusado de morisco, de nacionalidad griega, dice ser *natural* de la ciudad de Candía. Igualmente en una carta de recomendación escrita por el miniaturista compatriota suyo Julio Clovio y dirigida al Cardenal Nepote dice: «E' capitato in Roma un giovane Candiotto...»

δομήνικος θεοτοκόπουλος ἐποίει

nombre

El originario Domenicos Theotocopoulos se transformó, al pasar a Italia, en Domenico Theotocopuli, y en España el Domenico se convirtió en Dominico. Con las tres formas existen firmas en cuadros y documentos, pero para sus contemporáneos por lo exótico de su apellido y la difícil pronunciación del mismo fue escuetamente Domenico Greco y el Griego.



italia

Mapa de la época

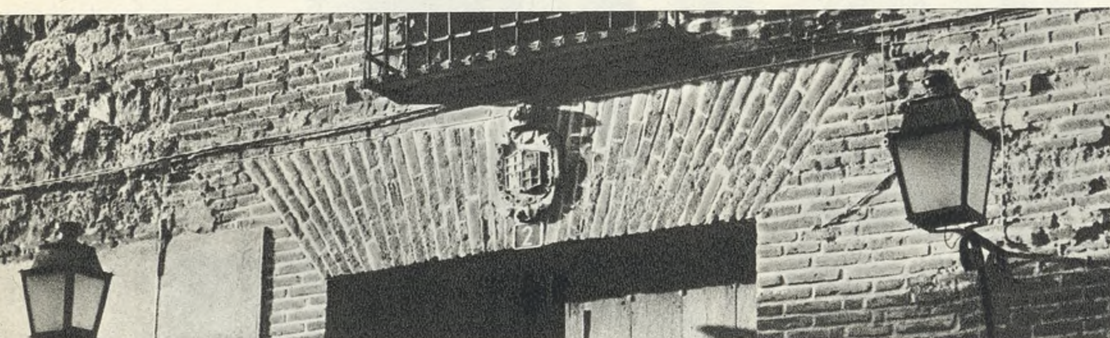
Venecia.—Se supone que llega a Venecia antes de 1560. En la citada carta de Julio Clovio se le llama *discípulo de Tiziano*. Su pintura de este tiempo la agrupa Camón Aznar en tres etapas:

1561-1565. *La glorificación de un Dux*, *el tríptico de Módena* y *La huida a Egipto*.

1565-1566. Copia del *Día*, de Miguel Ángel, la *Expulsión de los mercaderes*, de Richmond, y la *Curación del ciego*, de Dresde.

1567-1569. *Curación del ciego*, de Parma.

Roma.—Hacia 1569 se traslada a Roma. En este viaje se supone que se detuviera en Parma y Florencia. La citada carta de Clovio está fechada en 1570. Según Camón Aznar, son cuadros de esta época los que pintó para el Cardenal Farnesio; la *Visión del Monte Sinaí*, *Muchacho soplando una brasa*, *Curación del ciego*, *La Piedad*, de la colección Johnson, de Filadelfia; primeras versiones del *Expolio*, el *Juicio Final*, *Una fábula*, *La expulsión de los mercaderes*, del Museo de Minneápolis: *El soplón*, del Museo Nacional de Nápoles, y los retratos de *Julio Clovio*, *Humanistas* y *Vicencio Anastagi*, aunque también se ha supuesto que este último pudo pintarlo en Malta, donde haría escala en su viaje a España.



Casa de Illescas



Manusso Teotocópuli. COLECCIÓN BONACOSSI, FLORENCIA

españa

Aunque existen diversas hipótesis sobre los motivos de su viaje a España, nada se sabe con certeza. Mientras algunos suponen como razón fundamental la construcción por aquellas fechas del Monasterio de El Escorial y la necesidad de pintores para su decoración, otros estiman que vino a realizar encargos en Toledo, recomendado por Fulvio Orsini, bibliotecario del Palacio Farnesio, e incluso algunos estiman que tuvo que salir de Roma a consecuencia del ambiente hostil que se produjo por sus opiniones contrarias a la pintura de Miguel Ángel.

Tampoco se sabe con exactitud la fecha de llegada a España. Villumsen la sitúa en 1572 y Camón Aznar hacia 1575. La primera noticia suya en España, según Cossío, es la fecha de la *Asunción* de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo: 1577. Sin embargo, el señor San Román descubrió un documento fechado en 9 de agosto de 1577, en el que se dice que pidió 51.000 maravedís al arcipreste «quando volví a Madrid», lo que hace suponer que en 1576 estaba en Madrid. Melo dice en 1657 que «persuadido por el hambre y por los amigos se fue a Sevilla en tiempo de flota», pero no existe confirmación de este viaje.

En Toledo vivió de 1585 a 1589 en las casas principales del Marqués de Villena. Debió de pasar luego a una casa propiedad de don Juan Suárez de Toledo, habitando de nuevo las casas del Marqués de Villena, desde 1604 hasta su muerte. Fue también escultor, arquitecto y escribió algunos libros sobre arquitectura y pintura, hoy desaparecidos.

Su mujer.—Otro de los capítulos oscuros de su biografía es el de su posible matrimonio en España. Por su testamento sabemos de «Jorge Manuel mi hijo y de doña Jerónima de las Cuevas», pero también aquí las opiniones son fundamentalmente distintas.

Llaguno dice que el Greco contrajo matrimonio en Toledo. San Román estima que Jorge Manuel fue hijo natural. Cossío y Sánchez Cantón creen que doña Jerónima de las Cuevas fue su amante, pero no su esposa. Tormo y Camón Aznar, por el contrario, suponen el legítimo matrimonio.

Sabemos que tuvo como criados a Francisco Preboste, italiano, pintor y hombre de confianza del Greco. Firma como testigo en diversas escrituras y no se sabe si llegó de Italia con el Greco o después, y María Gómez, citada en el testamento, que le sirvió veinte años. También se tiene noticias de un hermano llamado Manusso Theotocópulos.

Entre sus amigos de España se cuentan Fray Hortensio Félix de Paravicino, que escribió varios sonetos sobre el Greco: don Luis de Góngora, don Antonio de Covarrubias, Juan de Herrera, Pompeyo Leoni, Diego Martínez de Castañeda, Baltasar de Castro Cimbrón, Hernando de Ávila, Blas del Prado, Gaspar Cerezo, Giraldo de Merlo, Bartolomé Carducho, Hernando de Anuncibay, Juan Ruiz de Elvira, Salazar de Mendoza, Luis Tristán, que trabajó en su taller, etc. También por los retratos que realizó y por varios documentos se sabe que estuvo relacionado con el Cardenal Quiroga, Arzobispo de Toledo; Rodrigo Vázquez, presidente del Consejo de Castilla; Conde de Benavente; don Fernando Niño de Guevara, Gran Inquisidor; licenciado Jerónimo de Cevallos, regidor de Toledo; Domingo Pérez de Rivadeneyra, relator del Consejo del Arzobispado de Toledo; don Diego y don Luis de Castilla, arcediano y canónigo de Cuenca; García de Loaysa, Alonso Castellón y Alvar Gómez, Pedro Lasso de la Vega, Conde de los Arcos, Alonso de la Fuente Montalbán, tesorero de la

Casa de la Moneda; Fernando Pantoja de Ayala, secretario del Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo, etcétera.

Desde su llegada a España hasta su muerte puede asegurarse que permaneció en Toledo, sin que existan apenas noticias de viajes. Sólo quizá algún desplazamiento a Madrid, El Escorial e Illescas.

Todas las citas de sus contemporáneos coinciden en destacar su originalidad y gran personalidad. Pacheco dice «que en todo fue singular, como en la pintura»; Jusepe Martínez escribe que «era de extravagante condición» y que «ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia». Góngora dice «que dio espíritu al leño, vida al lino», y Paravicino le llamó «Huésped curioso a quien la pompa admira».

Según Marañón, José Sánchez —que tiene un estudio sobre las Academias Literarias en el Siglo de Oro— y Camón Aznar es casi seguro que asistiera a la Academia toledana del Conde de Fuensalida.



Diego Covarrubias. TOLEDO

época y ambiente

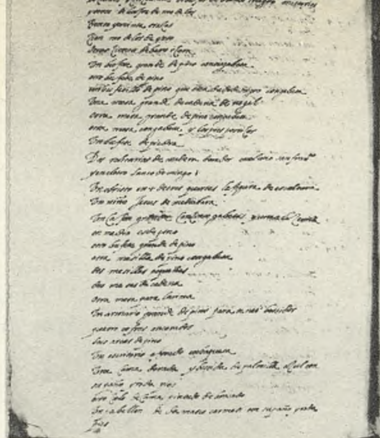
Llegó a España poco después del triunfo de Lepanto. Su vida transcurre durante el Siglo de Oro. En Toledo, por aquellos años, Santa Teresa fundaba y escribía, y Cervantes tomaba las cercanías de la ciudad como escenario para *La ilustre fregona* y *La Galatea*... También andarían por allí Lope de Vega, Góngora, Horozco, Villalobos, Eliseo de Medinilla, San Juan de la Cruz, Espinel, Salas Barbadillo, Ercilla, Mariana, Quiñones de Benavente, el P. Rivadeneyra, Antonio de Covarrubias...



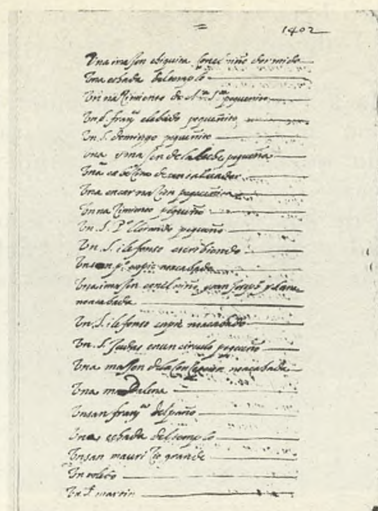
El entierro del Señor de Orgaz. (Fragmento). IGLESIA DE SANTO TOMÉ. TOLEDO

obra

Retablo de Santo Domingo el Antiguo: *Anunciación, San Juan Bautista, San Juan Evangelista, San Benito, San Bernardo, La Trinidad, La Santa Faz, La Resurrección* y *La Adoración de los Pastores*, fechadas en 1577. Entre 1578 y 1582 se sitúa la realización de la *Adoración del nombre de Jesús*, conocido vulgarmente por *El sueño de Felipe II*. En 1579 entrega a la Catedral *El Expolio*. En 1585 construye el retablo, desaparecido, para este cuadro y al que pertenece el grupo en madera *La Virgen echando la casulla a San Ildefonso*. En 1580 ya le había encargado Felipe II el *San Mauricio*. De este período son la *Anunciación, San Benito, San Sebastián, El caballero de la mano en el pecho*, el retrato *del Médico* y otros. En 1586 pinta *El entierro del Señor de Orgaz*. En 1590 realizó los altares del Colegio de doña María de Aragón, en Madrid; en 1597, la capilla de San José, en Toledo, y en 1603, los del Hospital de la Caridad, en Illescas. La última época del Greco la sitúa Cossío entre el *San Bernardino* (1603) y el *Bautismo de Tavera*, que no llegó a concluir. A este período pertenecen *La Asunción*, de San Vicente; *La Concepción*, la *Adoración de los Pastores*, los *Santos Juanes*, la *Anunciación, Santo Domingo*, algunos *San Franciscos*, la *Pentecostés*, algunos retratos de caballeros, el retrato del *Cardenal Tavera*, la *Vista de Toledo*, el *Laoconte*, el retrato de *Paravicino* y otros cuadros, entre los que se encuentran algunos de los consignados en los inventarios.



Inventarios de los bienes del Greco



inventario

Existen dos inventarios, hallados por el señor San Román, de los bienes del Greco, realizados por su hijo. El primero, fechado el 12 de abril de 1614, y el segundo, el 7 de agosto de 1621. En el primero se dice que de los 143 cuadros que dejó, cuatro estaban empezados, siete no acabados, quince bosquejados y los demás concluidos, coincidiendo, aproximadamente, con lo dicho por Jusepe Martínez de que «la riqueza que el Greco dejaba al morir no fue más que doscientos cuadros principiados de su mano». Según Pacheco, el Greco le mostró en 1611 «una alacena de modelos de barro de su mano, para valerse de ella en sus obras, y, lo que excede de toda admiración, los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados al óleo, en lienzos más pequeños en una cuadra que por su mandato me mostró su hijo». También se sabe, por el inventario, que dejó 30 modelos de barro y cera, 15 de yeso, 150 dibujos, 30 trazas, 200 estampas y 10 planchas de cobre talladas. Igualmente se inventarían tres bancos de pintar, dos banquillos, dos escaletas, algunos colores, una losa de pórfido, dos moletas, una redoma de barniz de encarnación, un poco de barniz, una redoma de aceite de nueces y cuatro lienzos aparejados. Gracias a estos inventarios se ha podido asignar a muchos de los cuadros su verdadero nombre.

biblioteca

También por los inventarios sabemos que la biblioteca del Greco estaba compuesta por 27 obras griegas, entre las que destacan libros de Josefo, Jenofonte, Arriano, Plutarco, Isócrates, Demóstenes, Eurípides, Homero, Aristóteles, Luciano, Esopo, Hipócrates y Artemidoro. Entre los libros de carácter religioso encontramos, con la *Biblia* y *Los Hechos de los Apóstoles*, obras de San Justino, San Juan Crisóstomo, San Basilio y San Dionisio. Los libros italianos son 67, hallándose entre sus autores Petrarca, Ariosto, Bernardo Tasso, Quinto Curzio y Botero. Se citan también 23 libros de arquitectura con cuatro ediciones de Vitrubio, tres italianas y una latina; dos ediciones de Vignola y diversos tratados de perspectivas y arquitectura. Las obras en romance son 17, no citándose los títulos, pero se sabe que existían algunas de Pedro Mexía, Villegas y Jerónimo Román. En la Biblioteca Nacional, de Madrid, existen dos de los libros de la biblioteca del Greco.



Supuesto autorretrato del Greco

muerte

En el libro de entierros de la parroquia de Santo Tomé de 1601 a 1614, al folio 332, se encuentra la partida de defunción: «Una niña en cuatro días del mes de abril de mil seiscientos y catorce años, falleció, etc.»

Dominico Greco.—En siete falleció Dominico Greco, no hizo testamento. Recibió los sacramentos. Enterróse en Santo Domingo el Antiguo. Dio velas.»

El 31 de marzo de 1614 otorgó poder a Jorge Manuel para

testar... «estando echado en cama, enfermo de enfermedad que Dios nuestro Señor fue servido de me dar, y en mi buen seso y entendimiento natural, teniendo, creyendo e confesando como tengo, creo y confieso todo aquello que cree y confiesa la Santa Madre Iglesia de Roma y en el misterio de la Santísima Trinidad, en cuya fe y crehencia protesto bibir y morir como bueno, fiel y católico cristiano: digo que por quanto por la gravedad de mi enfermedad yo no puedo hazer ni otorgar ni hordenar mi testamento como conviene a el serbicio de Dios nuestro señor e salbación de mi alma e descargo de mi conciencia e le tengo tratado e comunicado con Jorge Manuel Teotocópuli mi hijo y de doña Jerónima de las Cuebas, que es persona de confianza y de buena conciencia y lo que cerca de ello se a de hazer, para lo cual otorgo e conozco que doy e otorgo todo mi poder...».

En este documento nombra como albaceas a su hijo Jorge Manuel, al dean del Cabildo de Cuenca, don Luis de Castilla, y a Fray Domingo Banegas. Firman como testigos Lorenzo de Molina, Cristóbal de San Miguel, Pedro de Olmedo, el doctor Diógenes Parramonlio y Constantino Focas.

De acuerdo con el testamento de su hijo se sabe que «acompañaron y enterraron su cuerpo la Cofradía y cofrades de la Santa Caridad, la cruz y clérigos de la iglesia parroquial de Santo Tomé y la cofradía y cofrades de Nuestra Señora de las Angustias». Se dijo en el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo una misa cantada. Se le hizo un novenario. Se le dijeron diez misas de alma en los altares privilegiados de San Pedro Mártir y del Monasterio de la Santísima Trinidad y otras cien misas rezadas. También al cumplirse el primer aniversario de su muerte se celebraron diversos actos religiosos y honras fúnebres, en el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, en los que intervinieron veinticuatro frailes de la Orden de San Francisco.



Jorge Manuel, niño (Fragmento)

enterramiento

Hasta el descubrimiento de la partida de defunción publicada por el señor Foradada en 1876, se creyó, de acuerdo con la noticia de Palomino, que el Greco estaba enterrado en la parroquia de San Bartolomé. Hoy se sabe que su enterramiento en Santo Domingo el Antiguo estaba ya previsto desde el 20 de agosto de 1612, en que Jorge Manuel toma un ara y bóveda de la iglesia. En esta bóveda fue enterrado el Greco y también, en 1617, doña Alfonsa de los Morales, primera mujer de Jorge Manuel. Sin embargo, con posterioridad, Jorge Manuel, a causa de ciertas diferencias surgidas con las monjas de Santo Domingo el Antiguo, tuvo que trasladar los restos de su padre y su primera mujer al monasterio de San Torcaz o San Torcuato, hoy desaparecido. Como dice Cossío, «del Greco como de Velázquez y Cervantes se sabe la iglesia en que fue enterrado, pero no se tiene seguridad del sitio en que descansan hoy sus restos».

ACEITE DE OLIVA PURO Y SELECTO



LA MARCA DE PRESTIGIO UNIVERSAL

Máximas distinciones en las Exposiciones de París, Bruselas, Milán, Buenos Aires, San Luis (EE. UU.), Madrid, Barcelona, Sevilla y Zaragoza

CARBONELL Y CIA. DE CORDOBA, S. A.

CORDOBA (ESPAÑA)

Fundada en 1866

